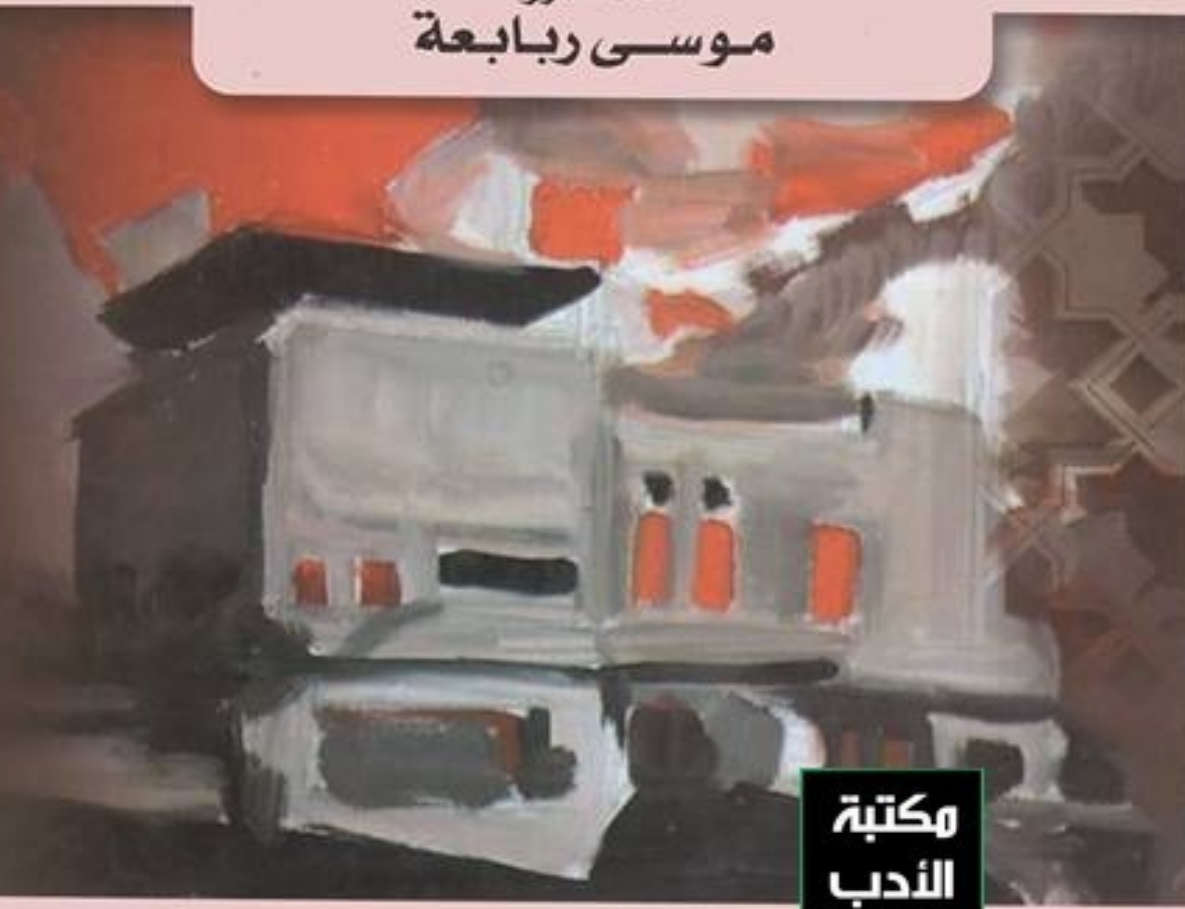
تشكيل الخطاب الشعري

دراسات في الشعر الجاهلي

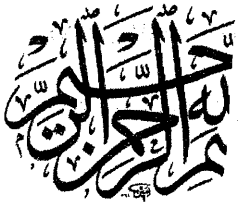
الدكتور
موسى ربابعة



مكتبة الأدب المغربي

دار جرير للنشر والتوزيع
www.darjareer.com

سامراء



تشكيل الخطاب الشعري

دراسات في الشعر الجاهلي

تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي

أ. د. موسى سامح ربابعة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/11/4342)

رقم التصنيف : 811.1

الواصفات:/الشعر العربي// العصر الجاهلي/

الطبعة الأولى 1432هـ - 2011م

حقوق الطبع محفوظة للناشر
All rights reserved

دار جرير للنشر والتوزيع

عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: dar_jareer@hotmail.com

ردمك ISBN 978- 9957 - 38 - 225-4

جميع حقوق الملكية الفكرية محفوظة لدار جرير للنشر والتوزيع عمان- الأردن ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملا أو مجزأ أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطيا.

تشكيل الخطاب الشعري

دراسات في الشعر الجاهلي

الأستاذ الدكتور

موسى ربابعة

الطبعة الاولى

2011م – 1432هـ

دار جرير
للنشر والتوزيع

المحتويات

مقدمة الطبعة الثانية ٧

الفصل الأول

نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي

١- خطاب الطلل..... ١٣

٢- خطاب أجزاء الجسم ٢١

٣- خطاب الشخص الميت..... ٢٤

٤- خطاب الليل والمعنويات..... ٢٧

٥- خطاب الحيوان..... ٣٢

الهوامش والتعليقات..... ٣٧

الفصل الثاني

جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى

أولا: اللون والمجال الإنساني ٤٧

ثانيا: اللون وعالم الحيوان ٥٨

ثالثا: الألوان وعناصر أخرى ٦٨

الهوامش ٧٦

الفصل الثالث

البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي

تمهيد ٨٥

أولا: الاستعارة المفردة ٨٧

ثانياً: الاستعارة المركبة ٩٧
الهوامش والتعليمات: ١٠٦

الفصل الرابع

البناء الاستعاري للحرب في الشعر الجاهلي

البناء الاستعاري للحرب في الشعر الجاهلي ١١٣
الحرب والافتراس ١٢٠
الحرب والنار ١٢٢
الحرب والمجالات الأخرى ١٢٥
الهوامش والتعليمات: ١٣٨

الفصل الخامس

النقد ونقد النقد

دراسة في البنيوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي

تمهيد ١٤٥
استقبال البنيوية في النقد العربي الحديث ١٤٧
الاستقبال والاستقبال المضاد ١٥٦
إشكاليات المنهج والعلاقة مع الآخر: "ما هو البديل؟" ١٥٩
الهوامش والتعليقات ١٦٤
المصادر والمراجع ١٦٩

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيْمِ

مقدمة الطبعة الثانية

يهدف هذا الكتاب إلى معالجة علامات بارزة ومحطات واضحة في تشكيل الخطاب الشعري الجاهلي، وهي معالجة تسعى إلى إظهار التقنيات الأساسية التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن إحساساته وأفكاره ورؤاه، فإذا عمد الشاعر إلى أسلوب ما فإنه يرى هذا الأسلوب قادرٌ على حمل ما يريد أن يعبر عنه في رؤيته للحياة والوجود، فالفضاءات التي كان الشاعر يستشرفها عندما يقف أمام الطلل والموت والدهر واللون وغيرها من العناصر التي تصبغ رؤيته الشعرية التي يسعى إلى أن يعبر عنها استطاعت أن تكشف عن تفاعله مع موضوعه الشعري.

تناول **الفصل الأول** نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، وهو خطاب يقوم على محاورة المكان والقلب والعين والنفس والجبل والحيوانات. وجاء هذا الخطاب مبنياً بناءً فنياً يحمل في طياته شعوراً إنسانياً متجسداً بتشكيل لغوي قادر على نقل التجربة الإنسانية، والتعبير عنها بشكل يجعل اللغة تخرج عن كونها مباشرة وتقريرية لتغدو لغة إيحائية تحمل دلالات للتأويل.

وعالج **الفصل الثاني** جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، معتمداً في ذلك على الارتباط الوثيق والجوهري بين الشعر والفنون الأخرى، وقد توقف الفصل عند ثلاثة محاور لونية: الأول: اللون والمجال الإنساني، والثاني: اللون والمجال الحيواني والثالث: اللون ومجالات الحياة الأخرى، وبيّن هذا الفصل أهمية اللون وفاعليته في السياق الشعري، وارتباطه الوثيق بتجربة الشاعر الذي يسعى إلى توظيف اللون توظيفاً فاعلاً واستغلاله استغلالاً فنياً يبرز جماليات اللون في النص الشعري.

وناقش **الفصل الثالث**: البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، وذلك من خلال استخدام الشعراء للاستعارة في تعبيرهم عن الدهر وتصويره بصور حسية، إذ

يتحول المعنوي إلى حسي وغير المدرك إلى المدرك، وقد اعتمد الشعراء للتعبير عن موقفهم من الدهر الاستعارة المفردة والاستعارة المركبة. وجاءت معظم الاستعارات مبنية بناء فعلياً، أي استعارة فعلية، ويعود ذلك إلى تمازج الفن والاعتقاد في معالجة هذه القضية الجوهرية عند الشاعر الجاهلي.

وكشف **الفصل الرابع** عن البناء الاستعاري للحرب في الشعر الجاهلي، تلك الحرب التي أخذت أشكالاً مختلفة فهي عوان وحيوان مفترس ونار وصور أخرى، وقد بين البحث استخدام الشعراء للعنف في تصويرها، مما يؤدي إلى تشكيل مخيلة إنسانية قائمة على كراهية الحرب والنفور منها، وشكل الشعراء استعارات مفردة واستعارات ممتدة للتعبير عن الموقف الإنساني من الحرب التي مثلت رعباً للإنسان على مدى الأزمان.

ويتناول **الفصل الخامس** النقد ونقد النقد، قراءة في البنيوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي، وفي هذا الفصل تمت مناقشة استقبال البنيوية في النقد العربي الحديث وكيفية محاورتها والإفادة منها في دراسة النص الشعري الجاهلي، وامتد النقاش إلى إشكالية المثاقفة بين الأنا والآخر من خلال تطبيقات البنيوية على الشعر الجاهلي، وهي تطبيقات قوبلت بالرفض أحياناً وبالقبول حيناً آخر.

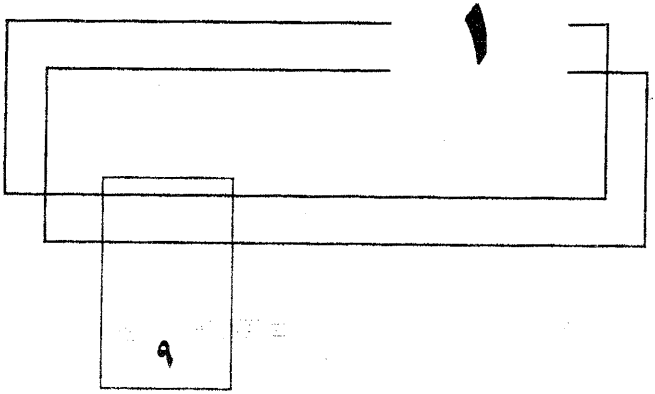
والله ولي التوفيق

موسى ربابعة

إربد ٣٠/ ٧/ ٢٠٠٥

نماذج من الخطاب المجازي

في الشعر الجاهلي



الفصل الأول

نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي

تحاول هذه الدراسة أن تناقش ظاهرة تتكرر في الشعر الجاهلي، وهي ظاهرة مخاطبة الجمادات والأشياء المعنوية والحيوانات على أنها كائنات حية، إضافة إلى خطاب الشخص الميت على أنه كائن موجود يسمع ويعي.

وإن هذه الدراسة ستقتصر البحث على معالجة الشواهد الشعرية التي يقترن الخطاب بها بالنداء، ولن يلتفت إلى شواهد الخطاب الأخرى؛ لأنها تحتاج إلى بحث مستقل وذلك؛ لأن هناك ألواناً من الخطاب لا تقترن بالنداء، وإنما تأتي على شكل حوار، ومن هنا تأتي أهمية الخطاب المقترن بالنداء؛ لأنه يجسد إحساساً عميقاً يتولد من خلال النبرة التي يحدثها أسلوب النداء في سياق النص الشعري.

وهذا اللون من الخطاب قريب مما يسمى في البلاغة اليونانية Apostrophe، وكان يقصد به أن يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أشخاص ميتين أو أن يخاطب الأشياء الجامدة والأشياء المعنوية خطاباً مباشراً مقترناً بالنداء[1]. وفي ضوء هذا التعريف فإن الـ Apostrophe يلتقي مع التشخيص Personification حتى إن التشخيص ليعد فرعاً منه[2]، إلا أنه يختلف عن التشخيص في خطاب الشخص الميت.

وتعتمد هذه الظاهرة على الخيال الشعري وقدرته على الابتكار في تكوين مواد جديدة تنسجم مع ما يريد الشاعر أن يعبر عنه، وقد ظهرت قدرة الشاعر الخيالية من خلال التفاعل القائم بينه وبين الأشياء المحيطة به، والخطاب - كما هو مألوف ومعروف - يوجه إلى الإنسان، ولذلك يبدو خطاب الجماد والحيوان والشيء المعنوي والشخص الميت أمراً غريباً يبعث على الدهشة، هذه الدهشة ناتجة عن إقامة علاقات مع الأشياء ومحاورتها للوقوف على كنهها وأبعادها من خلال علاقتها بالإنسان.

وقد ورد هذا اللون من الخطاب في الشعر الجاهلي بصورة واضحة، ولذلك فإن دراسة مثل هذا الأسلوب من التعبير لا بد أن تكشف عن قوة التفاعل القائم بين

الشاعر والعالم المحيط به، إذ إنها تعكس مدى العلاقة التي تربط بين الشاعر والأشياء الجامدة والمعنوية، وتجسد رؤيته وموقفه من الأشياء. وإن خطاب الأشياء التي لا تخاطب في العادة أمر وثيق الصلة بالموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر، ويحتوي على شيء من الغرابة التي تحدث دهشة يستطيع الشعر من خلالها أن يهز أعماق المتلقي ووجدانه.

وإن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر الجاهلي بالبيئة المحيطة به هي التي تدخلت في تكوين رؤى جديدة للأشياء، وبخاصة أن الشاعر الجاهلي لم يكن بعيداً عن أشياء الوجود التي كان يراها. فهو لم يرها صامتة خرساء، وإنما رأى الأشياء نابضة بالحياة، لأنه عكس ما في نفسه عليها. والشاعر الذي وجد نفسه أمام أكوام من الحجارة تتكلم مثله ورافق الحيوان في حله وترحاله، ظن أن الحيوان يعي ويدرك فتوجه إليه بالخطاب، ورأى الليل مليئاً بالرهبة والخوف فصرخ في وجهه وهكذا. ولذلك فإن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة، وإنما كان يرى أنها نابضة بالحياة قادرة على الحديث، فحاورها وعكس مشاعره من خلال هذا الحوار.

ولذلك لا تبدو الدنيا للإنسان البدائي جماداً أو فراغاً بل عارمة بالحياة، "وإن البدائي قد يجابه أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة في أية لحظة لا كـ "هو" بل كـ "أنت"، والأنت في هذه المجابهة تكشف عن الفردية والخواص والإرادة، وقد ينجم عن التجربة المتكررة للعلاقة بين الأنا والأنت نظرة شخصانية لا تناقض فيها، فتشخيص الأشياء والظواهر المحيطة بالإنسان على درجات متفاوتة فهي حية بشكل ما ولها إرادة خاصة"[٣].

يسلط هذا النص الضوء على قضية مهمة جداً، وهذه القضية تعكس وجهاً حقيقياً لطبيعة تعامل الشاعر الجاهلي مع الأشياء المحيطة به، فهو لا يرى الأشياء غريبة عنه، ولذلك سعى إلى إقامة علاقة معها هي علاقة الأنا بالأنت، ولم يتهيأ له إقامة مثل هذه العلاقة إلا من خلال اللجوء إلى الأسلوب المجازي المعتمد على الخطاب، فهو يرى الأشياء الأخرى على أنها كائن آخر، لكن هذا الآخر لا ينفصل عن الأنا بتاتاً، ولذلك جاء الخطاب المجازي ليبرز كنه علاقة الشاعر مع أشياء العالم المحيط به.

يمكن تقسيم ألوان الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي إلى الأقسام التالية: مخاطبة الطلل، ومخاطبة أجزاء الجسم، ومخاطبة الشخص الميت، ومخاطبة المعنويات، ومخاطبة الحيوان.

١- خطاب الطلل:

تكاد تكون الطللية في القصيدة الجاهلية من أهم العناصر التي تتكون منها القصيدة، وذلك لأنها تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان، ولكن ليس المكان الذي كان، وإنما المكان في حالته الراهنة وبما طرأ عليه من تحول وموت وخراب، وإذا كان المكان جغرافياً لا يعني للإنسان شيئاً كثيراً إلا أن المكان التجربة هو الذي يعني.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي قامت حول الطلل في الشعر الجاهلي إلا أن هذه الدراسات لم تمس ظاهرة خطاب الطلل إلا مساً خفيفاً، وهذه الظاهرة ليست ظاهرة بسيطة، وإنما كثر ورودها في الشعر الجاهلي حتى أصبحت عنصراً من العناصر المشتركة بين الشعراء كغيره من العناصر التي يشار إليها في الحديث عن المقدمة الطللية.

وليس هناك شك في أن مخاطبة الطلل تكشف عن وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به، وقد تكررت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي حتى شكلت ملمحاً أسلوبياً وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطلل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة.

إن هناك اعترافاً عند بعض الشعراء مؤداه أن الأطلال لا يمكن أن تفهم وتدرك، ولذلك لجأوا إلى وصفها بالخرس والصمم والعجمة، ومن الأمثلة على ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

لا الدارُ غيَّرها بعدُ الأنيسِ ولا ... بالدار لو كلمتَ ذا حاجةٍ صممِ[٤]

ويقول عدي بن زيد العبادي:

أسألُ الدارَ وقد حَيَّيْتُها ... عَنْ حبيبٍ فإذا بِها صَمَمُ[٥]

ويقول سلامة بن جندل:

وقفتُ بها ما إنْ تبين لسائلٍ ... وهلْ تُفْقَهُ الصُّمُّ الخوالِدُ مَنْطِقِي[٦]

ويقول بشر بن عليق:

وقفتُ بها صدرَ النَّهار مطيَّتي ... أسائِلُها فاستَعْجَمَتْ أن تَكَلَّمَا

أسائِلُها واستعجمتْ أن تُجيبَني وما ذِكْرُ ما أعْيَى عليكَ وأعجَمَا[٧]

وإذا كان بعض الشعراء قد وجدوا في الديار أحجاراً هامدة تتصف بالعجمة والصمم، فإن بعضهم خرج على هذه الرؤية وبث في الديار حياة عارمة، ورفضت عيون الشعراء أن ترى الأطلال على حقيقتها، وإنما حاولوا أن يبثوا في الديار حياة، لأنهم يرفضون التهدم والخراب والقفر والجدب؛ لأنها عناصر تسعف على المضي في الحياة.

ويمكن تقسيم خطاب الأطلال إلى قسمين، قسم يقصد به الشاعر الإخبار عن الديار وما آلت إليه من خراب ودمار وحسب، وقسم آخر يخاطب فيه الشاعر الطلل وكأنه كائن حي يعي ويدرك، ولا يقف عند هذا الحد، وإنما يضفي على الديار هالات من القداسة ويحييها ويتمنى لها الحياة. وفي القسم الأول يحاول الشاعر أن يثير إحساس القارئ وذلك حين يتوجه إلى الطلل بالمخاطبة، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

يا دارَ أسماءَ بينَ السَّفْحِ فالرحبِ أقوى وعفّى عليها ذاهبُ الحقبِ[٨]

ويقول النابغة الذبياني:

يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَدِ أقوتْ وطالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأبدِ
وقفتُ فيها أصَيْلاَنَاً أسائِلُها عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبعِ من أحَدِ[٩]

ومما يلاحظ أن الشعراء كانوا يضيفون الديار إلى أسماء محبوباتهم مثل "دار أسماء" و"دار مية" وغير ذلك من الأمثلة، ثم يأخذ بعض الشعراء في أحيان معينة في ذكر ما طرأ على الديار من خراب وموت وإقفار، ومن هنا يكون نداء الديار مقترناً بما حل بهذه الديار من تهدم، ولذلك يتحول النداء إلى صرخات من الألم والتحرق والحسرة. وهذا يكشف عن معاناة الذات الشاعرية أمام التحول الذي حل بالديار.

وفي بعض الأحيان يأخذ الشاعر بذكر بعض التفصيلات عن أسباب تهدم الطلل مثل الريح والمطر وما تحمله من صفات تدميرية، يقول عبيد بن الأبرص:

يا دارَ هِنْدٍ عفاها كلُّ هَطَّالِ بالجو مثل سحيقِ اليمنةِ البالي
جَرَت عليها رياحُ الصيفِ فاطّرحتْ والريحُ مما تعفّيها بأذيالِ

حبستُ فيها صحابي كي أسَائِلَها والدمعُ قد بلَّ مني جيبَ سِرْبَالي[١٠]

ويشتمل مثل هذا الأسلوب على رؤية الإنسان الجاهلي أمام فكرة التغير والتحول التي يراها تجري في الحياة، ويأتي النداء في هذا المقام وكأنه إيقاظ للشعور الإنساني الذي يدهش أمام التحول، وعلى الرغم من وعي الشاعر التام بأن الخطاب لا يفيد، إلا أن هذا تكريس للشعور الإنساني، وإبراز له أمام صدمة التحول التي يرفضها الشاعر.

وتقترن مخاطبة الطلل بإيقاظ الأسى واللوعة في نفسية الشاعر، وتأتي المخاطبة وكأنها إعلان للوجد والألم اللذين يسيطران على الشاعر، ومن هنا فإنه لا يرى في الطلل إلا الهم والوجع، يقول لقيط بن يعمر الإيادي:

يا دارَ عمرةَ من مُحْتَلها الجرَعَا هاجت لي الهمَّ والأحزانَ والوجَعَا
تامت فؤادي بذاتِ الجزعِ خرعبةٌ مَرَتْ تُرَيدُ بذاتِ العذبةِ البيعَا[١١]

إن إحساس الشاعر بالمكان جعله يفطن إلى قيمة هذا المكان، فأخذ يخاطبه ويتقرب إليه. وإن نداءه للطلل كان نافذة استطاع الشاعر من خلالها أن يتحدث عن الديار ودون أن يطلب منها شيئاً ودون أن يتمنى لها. ولكن مخاطبة الطلل لا تخرج عن إحساس الشاعر العميق بالمكان، لأن الطلل يصبح رمزاً للتهدم والزوال، وهذا يعني أن الشاعر مضطر إلى أن يعيش لحظة الصراع بين ما يريد وبين الواقع الحقيقي. فهو يريد أن يظل المكان سليماً عارماً بالحياة، ولكن الواقع يقول بغير ذلك.

وقد التفت ابن خلدون إلى ظاهرة مخاطبة الطلل وعدَّها نوعاً من الأنواع الأسلوبية التي يعتمدها الشعراء في بلورة مواقفهم ورؤاهم، يقول: "فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله:

يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّنَدِ أقوتْ وطالَ عيها سالفُ الأبدِ[١٢]

إن محاولة الشعراء القائمة على محاورة أشياء لا تحاور في الحقيقة تبرز حقيقة تفيد بأن الموقف الشعوري يتدخل في طريقة الصياغة. ولذلك فإن مخاطبة الطلل لا

تخرج عن الرؤية العامة التي كان الشاعر الجاهلي يراها عندما يقف عند شواهد الخراب والموت، وإن الشعراء لم يكتفوا ببكاء الأطلال، وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سؤالها وانطاقها، وهم يعرفون ويقرون أن هذه الأطلال لا تجيب، والشاعر هنا لا يقدم لنا شيئاً يعرف أنه عديم الجدوى، وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود[١٣].

وربما يكون اكتفاء الشاعر بمخاطبة الطلل دون أن يدعو ويتمنى له هو الأساس، إذ توسع الشعراء في مخاطبة الطلل وخاطبوه على أنه كائن حي يعي ويعقل ويدرك ويحس، وهذا يقود إلى الحديث عن الضرب الثاني من مخاطبة الطلل المقترن بالنداء مع الدعاء للطلل بالسلامة والحياة. يقول عنترة:

هَلْ غادَرَ الشعراءُ من مُتَرَدِّمِ ... أم هَلْ عرفتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أعياكَ رسمُ الدار لم يَتَكَلَّمِ ... حتَّى تُكَلِّمَ كالأَصَمِّ الأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بها طويلاً ناقتي ... أشْكُو إلى سُفعٍ رواكدَ جُثَّمِ
يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تَكَلَّمِي ... وعِمِي صَبَاحاً دارَ عبلةَ واسْلَمِي[١٤]

لم يكتف الشاعر هنا بأن يخاطب ديار محبوبته؛ وإنما يطلب منها أن تتكلم، وإن الهيئة التي جاء عليها الخطاب تبرز حس التمني والتوسل والتضرع، وكأن الشاعر يحس أنه في موقف ضعف، ولذلك فهو يتوسل للديار بأن تتحدث، لأن حديثها ربما يخلصه من المأساة التي يعيشها. فهو يشكو إلى الحجارة السوداء التي لا حياة فيها، ولكنه يرفض أن يرى الحجارة وبقايا الديار جماداً، وذلك لأن هذه الحجارة تصبح رمزاً من رموز الفناء ومشكلة من مشكلات الوجود التي أقلقت الشاعر الجاهلي. وتأتي قيمة أسلوب الخطاب لتبرز مدى إحساس الشاعر بالحياة وما يكتنفها من تغير. فلو قال الشاعر إن ديار عبلة مصابة بالصمم والعجمة لكان المعنى إخبارياً، لكن الشاعر عندما يتحدث عن الديار بهذه اللهجة فإنه يبرز لحظة الانفجار الانفعالي[١٥]، فالشاعر لا يصف حالة الديار، وإنما يصف انفعاله العميق إزاء الديار التي أصيبت بالموت والخراب.

إن استخدام أداة النداء مع الجماد أمر غير مألوف وغير عادي، إلا إذا كان الشاعر يرى أن الجماد يحس ويشعر ويدرك. وتبرز علاقة الأنا بالآخر من خلال التوسل والتضرع للديار، فالديار تشكّل محوراً أساسياً من محاور الوجود الذي كان الشاعر الجاهلي جزءاً منه. ولذلك فهو عندما يخاطب الديار، فإنه يرى أن "الأنت" تموت وتندثر، وإن موتها واندثارها إنذار بأن الحياة لا بد وأن تنتهي، ولأنه يصر على السلامة والسعادة فهو يتمنى هذه الأشياء للديار.

ويعكس أسلوب النداء ذروة الانفعال الإنساني أمام إحساس المرء بالزوال والموت، ومناداة الديار تصبح إشارة من إشارات الرفض للموت، فعنترة ينادي الديار "ويناجيها ويحييها ويدعو لها بالسلامة، ثم هو يسوق هذه المعاني مساقاً خليقاً بشيء من التروي: فقد بدأ بالنداء مضافاً إلى اسم المحبوبة، ثم ثنى بالأمر فخرج به إلى الالتماس والرجاء ثم حياها وعطف إلى النداء المضاف إلى اسم المحبوبة مرة أخرى، وانتهى إلى هذا الدعاء الجميل"[١٦].

إن استعطاف الديار يصبح ملمحاً من الملامح التي تبرز لحظة العجز الإنساني أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته، ولذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفاً يعتقد أنه يعوضه عما يشعر به من عجز، فلا حول له ولا قوة أمام مشاهد التغيير التي تطرأ على أشياء الحياة التي يتعلق بها تعلقاً مباشراً، يقول امرؤ القيس:

الاعِمْ صَبَاحاً أيُّها الطَّلَلُ البَالي ... وَهَلْ يعِمَنْ مَنْ كانَ في العُصُرِ الخَالي

وَهَلْ يَعِمَنْ إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ ... قليلُ الهمومِ ما يبيتُ بأوْجَالِ[١٧]

تكشف تحية الطلل والسلام عليه حرص الشاعر على أن يظل الطلل يفيض بالحياة والبهجة، وأن يبقى خالداً، لكن الطلل أصبح بالياً، ولذلك فإن السعادة لا يمكن أن تتفق مع البلى والزوال، لأن السعادة تمتزج بالخلود، فإلى جانب الفناء والزوال والبلى هناك جانب الخلود والسعادة التي يسعى الشاعر إلى البحث عنها وامتلاكها، وربما يكون بحث الشاعر عن الخلود وراء إصراره على رفض الموت للأطلال، ثم يقول امرؤ القيس:

ألا انْعم صباحاً أيها الرَّبع وانطِقِ ... وَحَدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصدُقِ

وَحَدِّث بأن زالتْ بليلٍ حُمُولُهُمْ ... كَنَخلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ[١٨]

يقيم الشاعر علاقة وثيقة بينه وبين الطلل، فهو يتوسل إليه لكي يتحدث ويخبره عن ارتحال القوم عن المكان، والشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا ليبرز أن المكان جزء لا يتجزأ من ذاته ووجوده ومصيره، كما أن الطلل هو تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباهج الحياة وتألقها، وبكاء الشاعر للطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمراً مستحيلاً.

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء كانوا يحيون الطلل بتحية أهل الجاهلية، وهذا رفع من شأن المكان ومنحه صفات إنسانية عميقة الدلالات والأبعاد "فقد كان العرب يقولون في تحيتهم بينهم في الجاهلية: أنعم صباحاً وأنعموا صباحاً فيأتون بلفظ أنعموا من النعمة بفتح النون وهي طيب العيش والحياة ويصفونها بقولهم "صباحاً" لأن الصباح أول النهار، فإذا حصلت فيه النعمة استصحب حكمها واستمرت اليوم كله، فخصوها بأوله إيذاناً بتعجيلها وعدم تأخرها إلى أن يتعالى النهار"[١٩].

إن اقتران النداء بالتحية يحمل تبجيلاً للديار، ويبرز أهميتها هذا بالإضافة إلى دعاء الشعراء لها بالسلامة، وإن دعاء الشعراء لها بالسلامة يكشف عن هاجس عميق كان يعيش في دواخلهم، وهذا الهاجس هو خوفهم من أن تنقضي السلامة، وإن هذا الدعاء للديار ما هو إلا محاولة لإيقاف عنصر الخراب والحفاظ على استمرارية الحياة.

ومن هنا فقد جاء تمني السلامة للديار والربع متصلاً بالموقف العام الذي كان ينطلق منه الشعراء الجاهليون، وهذا الموقف هو البحث عن الخلود والأمان في حياة تضطرب بالحروب والقتل والتهدم، يقول زهير بن أبي سلمى:

فَلَمَّا عرفتُ الدَّارَ قُلْتُ لِربعها ألا انْعِمْ صَبَاحاً أيُّها الرَّبْعُ واسْلَمِ[٢٠]

إن الشاعر حريص كل الحرص على أن يرفض عنصر الموت الذي يرده عن الديار، فقد تراءى له أن هذه الديار لا تزال تنبض بالحياة "وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع فهو مازال حياً، والحياة إذن من الممكن أن تنبثق -دائماً- إذا عنى بها الإنسان وأولاها مشاعره وأخلص لها الصلاة، وكان قلبه مملوءاً بحبها والتفاني في سبيلها"[٢١].

ولا يمكن أن تنفصم مخاطبة الطلل عن رؤية الشاعر للوجود بشكل عام، ومناداة الطلل تضحي علامة هامة على توكيد موقف الشاعر من قضايا الوجود التي تعترض سبيل حياته وتعطلها، ومن هنا يمكن أن تكون مناداة الطلل وإصرار الشاعر على سلامتها صرخة في وجه القدر، الذي لم يتوقف عن تشتيت الإنسان وبعثرة كيانه، "وإن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال أحبته أو بكاء دياره التي هجرها إذا اضطر إلى هجرها لم يكن غريباً، لأن الطلل عندهم قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها"(٢٢).

إن مخاطبة الطلل والتوسل إليه على أن يظل سليماً تبرز على صعيد الموقف الشاعري رؤية ذات مساس بالحياة التي كان يحياها الشاعر الجاهلي، "الذي لم يكن يتحدث عن عاطفة شخصية وإنما يفكر - بطريقته الخاصة في مشكلات أساسية كان يحاور نفسه في معنى الحياة ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل، الطلل الذي ذهب ولن يعود، وهو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء، الطلل المرئي جزء من الماضي الذي لا يستطيع رده"(٢٣).

أما على صعيد الجانب الفني فإن ظاهرة مخاطبة الطلل تصبح من الأمور الهامة، وتنبع أهميتها في أن الشاعر يضع الطلل في إطار الحياة الإنسانية، وذلك من خلال مخاطبته بأداة النداء التي تستخدم في نداء الإنسان عادة، لذلك فعندما يأتي النداء على هذا النحو فإنه يشعر بذلك الانفجار الانفعالي الذي يبرز ذروة التأزم في نفسية الشاعر، لأنه يرى أن جزءاً من ذاته بدأ بالخراب، ولذلك يأخذ الشاعر بمخاطبة الطلل على أنه جزء من هذه الذات مع ما يرافق هذه المخاطبة من إحساس بالحزن والألم.

إن الاندهاش النابع من هذا الأسلوب عائد إلى لجوء الشاعر إلى ما هو غير عادي وطبيعي في أن يخاطب جماداً، ويعرف أن الجماد لا يمكن أن يجيب، لكنه يرفض هذه المعرفة، ويصر على مخاطبته، لأن نفسه وانفعاله يقودانه إلى هذا، ولذلك يصبح استعمال النداء في مثل هذا السياق مسوغاً، إذ يصبح الجماد هو "الأنت" التي ترتبط بالشاعر ارتباطاً عميقاً، ومن هنا فإن نداء الطلل يحدث توتراً ما في سياق النص الذي

يرد فيه، وهذا التوتر ناتج عن غرابة مثل هذا الاستخدام الذي يكشف عن الانفعال العميق في نفسية الشاعر.

وفي حقيقة الأمر فإن استخدام النداء في مثل هذا السياق يكشف عن قدرة الشاعر على تجاوز العادي والمألوف والارتقاء باللغة إلى درجة الإيحائية والتعبيرية، فلو أراد الشاعر أن يكون مباشراً وتقريرياً لما توجه إلى الطلل بالنداء، لأن الإيحائية التي تبرز من خلال مخاطبة الطلل تجنب الشاعر استخدام اللغة المباشرة والتقريرية، وتجعل لغته لغة متوهجة تثير في نفس القارئ تساؤلات كثيرة ومتعددة وهذه هي قيمة مثل هذا الأسلوب.

وهناك بعض الشواهد على مخاطبة المكان غير المكان الطلل كانت قد وردت في الشعر الجاهلي، ومنها مخاطبة البيت ومخاطبة الجبال، ومن الأمثلة على ذلك قول عمرو بن فقعاس المرادي مخاطباً البيت:

ألا يا بيتُ بالعلياءِ بيتُ ... ولولا حُبُّ أهْلِكَ ما أتيتُ

ألا يا بيتُ أهلُكَ أوعدوني ... كأني كلَّ ذنْبهِم جَنَيْتُ[٢٤]

تعكس مخاطبة البيت العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان، ومما يلاحظ أن ارتباط الإنسان بالمكان يكون عميقاً، إذا كان المكان يعني له ذكرياتٍ وأحلاماً، ويبدو أن العلاقات الإنسانية المتداخلة تعطي المكان أهمية خاصة.

وقد خاطب الشعراء الجبل في الشعر الجاهلي وهذا الخطاب يكشف عن علاقة عميقة بين الإنسان والمكان الذي هو موطن التجربة. تقول أسماء المرية صاحبة عامر ابن طفيل:

أيا جَبَلَي وادي عريرةَ التي ... نأتْ عَنْ ثوى قومي وحق قُدُومُهَا

ألا خلّيا مجرى الجنوبِ لَعلَّهُ ... يُدَاوي فؤادي منْ جواهُ نَسِيمُهَا

وكيفَ تُدَاوي الريحُ شوقاً مماطِلاً ... وعيناً طَويلاً بالدموعِ سجُومُهَا

وقولا لركبانِ تميمةٍ غدتْ ... إلى البيتِ تَرْجُو أنْ تحطَّ جُرُومُهَا

بـأن أكَنـافَ الرغـامِ غريبـةٌ موهـةٌ ثكلـى طويـلاً نئيمُـها
مقطعةٌ أحشاؤُها من جوى الهوى وتبريحِ شوقٍ عاكفٍ ما يُريعُـها[٢٥]

تأتي مخاطبة الجبلـين في هـذه الأبيـات، وتتوسـل الشـاعرة إلى الجبلـين لأنـهما يذكرانها بالحبيب، ولذلك يأتي التوسل إلى الجبال من أجل أن تسـمح لريـح الجنـوب بالهبوب، لأنها جديرة أن تذكر بالمحبوب الذي أصبح بعيداً. ومـن هنـا يصبـح المكـان الذي يقيم فيه الحبيب تجسيداً رائعاً للعلاقات الإنسانية من خلال إبراز عنصر المكـان، ويبدو أن موتيفة مخاطبة الجبل قد أصبحت أمراً أساسياً في شعر شعراء الغزل العذري فيما بعد، فهذه الأبيات تذكر بما قاله مجنون ليلى:

أيـا جَبَلَـي نعمـانَ بـالله خَلِّيـا سـبيلَ الصَّبـا يَخْلُـص إليَّ نَسـيْمُهَا
أجِدْ بَرْدَهَا أو تَشْـفِ مني حـرارةً عَلَـى كَبِـدٍ لم يبـقَ إلا صَمِيمُـهَا
فإن الصَّبـا ريـحٌ إذا مـا تَنَسَّـمَتْ عَلَى نَفْسِ محزونٍ تَجَلَّتْ هُمُومُهَا[٢٦]

٢- خطاب أجزاء الجسم

يبدو أن الشعراء في مختلف عصورهم كانوا قد خـاطبوا بعـض أجـزاء الجسـم، فقد خاطب شعراء الأمم الأخرى أجزاء الجسم مثل العين والقلب[٢٧]، كما أن بعض الشعراء كانوا قد استخدموا بعض أجزاء الجسم كاستعارات[٢٨].

لقد خاطب الشعراء الجاهليون العين والقلب دون غيرهما مـن أجـزاء الجسـم الأخرى، وربما يكون لهذا الخطاب إشارات عميقة الدلالات. فالعين والقلب جـزءان مهمان من أجزاء الجسم ومخاطبتهما متصلـة بالجـانب العـاطفي للإنسـان، فقـد أكـثر الشعراء الجاهليون من مخاطبة العين، وقد جاء هذا الخطاب في قصـائد الرثـاء بشـكل لافت للنظر، ولذلك خاطبها الشعراء على أنها تعي ما يريدون، وكأنها إنسان له عقل وقلب، ومن الأمثلة على ذلك قول امرئ القيس:

ألا يَـا عَيْـنُ بَكِّـي لي شِـنِيْنَا وَبَكِّـي لي الملـوكَ الذاهبينَـا
ملوكاً من بـني حُجرِ بـن عمرو يُسَـاقون العشـيَّةَ يُقْتَلُونَـا

إن افتتاحية هذه القصيدة ذات دلالة على وعي الشاعر بأهمية العين في مثل هذا المقام الذي يشعر بالحزن والأسى، ولذلك فقد فطن الشاعر إلى مخاطبة الجزء الذي يبرز ألمه وحزنه، فهو يتوسل لعينه أن تبكي الذين فقدهم.

وقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى أن يخاطب عينيه بصيغة المثنى، يقول أوس بن حجر:

عَيْنَيَّ لابُدَّ من سَكْبٍ وَتَهمَالِ ... على فَضَالةَ جَلّ الرزْءِ والعالِي

جُمَّا عليهِ بماءِ الشَّانِ واحْتَفِلاَ ... ليسَ الفُقودُ ولا الهلكى بأمثالِ[٣٠]

ومن الجدير بالملاحظة أن الشعراء كانوا - في الغالب- يفتتحون قصائدهم بمخاطبة العين، ويبدو أن هذا كان مدخلاً يستطيع الشاعر من خلاله أن ينفذ إلى الحديث عن المرثي وأثر موته على نفسية الشاعر، يقول بشر ابن أبي حازم:

ألا يا عينُ فابكي لي سُمَيراً ... إذا ظلَّ المطيُّ لهُ صريفُ

ألا يا عينُ فابكي لي سُميراً ... إذا صعرت من الغضب الأنوفُ[٣١]

لقد كرر الشاعر خطاب العين في شطرين متتاليين، ومثل هذا التكرار يوحي بجو طقوسي كان يمارس به البكاء والتفجع على المرثي. وهذا من شأنه أن يذكر بما تقدمه العين في لحظة الحزن من خدمة للإنسان في تخفيفها للألم.

ويمكن أن تعد الخنساء من أكثر الشعراء خطاباً للعين في مراثيها، وخطاب العين عند الشعراء لم يكن بزجر العين عن البكاء، وإنما يكون بدعوتها للبكاء والتوسل إليها بأن تذرف الدموع الغزيرة، وتكان تكون افتتاحيات قصائد الخنساء متشابهة إلى حد كبير، ومرتكز هذا التشابه القائم على تكرارها مخاطبة العين في معظم قصائدها التي تبدأ بمخاطبة العين وحثها على الإسراف في البكاء، تقول:

يا عين جُودي بالدّمُوع ... المستهلاتِ السوافحْ

فيضاً كما فاضتْ غروبُ ... المترعاتِ من النواضحْ

وأبكي لصخرٍ إذ ثوى ... بَيْن الضريحةِ والصفائحْ[٣٢]

وتقول أيضاً:

ألا يـا عـينِ ويحـك أسـعِديني ... لريـب الدهـر والزمـنِ العضـوض

ولا تُبقـي دموعـاً بَعْـدَ صخـرٍ ... فقـد كُلِّفـتِ دهـرَكِ أن تَفِيضِـي

ففيضـي بـالدموعِ علـى كريـمٍ ... رَمَتـهُ الحادثـاتُ ولا تغيضـي[٣٣]

تعكس هذه الأمثلة جدوى استعطاف الشاعرة للعين في موقف الحزن والألم، فهي تخاطب العين وكأنها شخص آخر لا يتصل بجسدها، وكأنه غريب عنها، وهي تنفذ من مخاطبة العين إلى الحديث عن صخر، وتجد أن البكاء يمكن أن يكون تنفيساً وتفريغاً لما يدور في نفسها من لوعة وأسى، ومن هنا تأتي قيمة مخاطبة العين والتوسل إليها، "فلما خاطب الشعراء موتاهم خاطبوا أيضاً العين ودمعها، وهذا أمر طبيعي، إذ إنهم في موقف حزين، ومن أهم مظاهره البكاء ومن ثم توجه الشعراء إلى أعينهم أن تجود بدمعها ولا تجحد"[٣٤].

ولكثرة استخدام الشعراء هذا النمط من خطاب العين أصبح هذا الخطاب لوناً من الألوان الأسلوبية التي تعكس وعي الشعراء في انتقائهم للكلمات والألفاظ التي يستطيعون من خلالها أن يقدموا موقفهم الشعوري والانفعالي، ومن هنا فقد شكل تكرار خطاب العين ظاهرة من الظواهر الأسلوبية في الشعر الجاهلي.

وليس غريباً أن يختار الشعراء العين في هذا المقام، لأن العين هي موطن الدمع الذي يبرز حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر، وقد كان بمقدور الشعراء أن يتحدثوا عن عيونهم ودموعهم بأسلوب آخر، لكنهم آثروا أن يختاروا خطاب العين، لأن أسلوب المخاطبة يتدخل تدخلاً كبيراً في إحداث أثر ما في نفسية المتلقي، كما أن الظاهرة الأسلوبية متعلقة بالاختيار والانتقاء تعلقاً مباشراً[٣٥].

ومن هنا فإن مخاطبة العين ومنحها صفات إنسانية لم تأتِ عبثاً، وإنما جاء هذا الخطاب ليعكس موقفاً إنسانياً على درجة كبيرة من الأهمية هنا، إن مخاطبة العين لا تكشف عن بعد مجازي فقط، وإنما تكشف عن التقاء التجارب الإنسانية وتشابهها، فما زالت الأغاني الشعبية في العالم العربي تخاطب العين، ومخاطبة العين تكشف عن

طفولة الإنسان وبراءته التي لا تعترف بالحقائق، إنما تريد أن تبرز ما بدواخلها من مشاعر وانفعالات.

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد خاطبوا العين بصورة كبيرة، فإن خطابهم للقلب لم يكن كثيراً، يقول عدي بين زيد مخاطباً قلبه:

أيُّها القلبُ تَعلَّلْ بِدَدَنْ إنَّ هَمِّي في سَمَاعٍ وأذنْ
وشَرابٍ خُسْرواني إذا ذاقَه الشيْخُ تَغَنَّى وارجَحَنْ[٣٦]

يتوجه الشاعر إلى قلبه بالخطاب وكأن الشاعر كان محروماً من أصناف اللهو كلها، فهو يدعو قلبه بقوة وعنف ليقبل على مثل هذا اللون من الحياة، وكأن الأبيات توحي بأن الشاعر يريد أن يعوض ما فاته فيريد أن يتوجه إلى اللهو، ويبدو أن الشاعر كان في ضيق فيريد أن يخرج منه، ولذلك جاء خطابه إلى القلب بصيغة الأمر، وهذا ما يمكن أن يكونه الخطاب المجازي، فالـ Apostrophe ربما يكون دالاً على التمني أو دالاً على الأمر[٣٧].

ويخاطب أبو ذؤيب الهذلي قلبه قائلاً:

جَمَالَكَ أيُّها القلبُ القريحُ سَتَلْقَى مَنْ تُحِبُّ فتستريحُ
نَهيتُك عن طلابك أمَّ عمرٍو بعاقبةٍ وأنتَ إذاً صحيحُ[٣٨]

إن القلب كموطن للهوى والعشق يصبح في هذه الأبيات شخصاً آخر يأمره الشاعر بأن يتجمل، ويبدو أن هذا القلب هو معادل لشخصية الشاعر، فالشاعر لا يخاطب القلب وإنما يخاطب ذاته في الحقيقة، لكنه اختار أن يخاطب الجزء المهم والمتصل بالعشق والحب، وما تثيره هواجس هذا القلب من هم وقلق.

٣- خطاب الشخص الميت:

يعكس شعر الرثاء في الشعر الجاهلي محورين أساسين من المحاور التي تدخل في إطار الخطاب المجازي، وليس أمراً متخيلاً أن يعمد الشعراء إلى هذا اللون من الخطاب، لأن هذا اللون من الخطاب يثير أشياء أساسية كانت متعلقة بعقيدة الجاهليين. فقد خاطب الشعراء الشخص الميت بقولهم له لا تبعد، ولا تبعدن أو

لا تبعدوا وخاطبوا أيضاً الميت خطاب الشخص الحي مقرنين هذا الخطاب بأداة النداء.

يقول النمر بن تولب مستخدماً صيغة "لا تبعد":

فلا تبعُدْ وقد بَعُدت واجدي ... على قبر تضمَّنَهَا الغمامُ[٣٩]

ويقول ربيعة بن طريف:

فلا يبعدنكَ الله قيس بن عاصم ... فأنتَ لنا عزٌّ عزيزٌ موئلُ[٤٠]

ويقول النابغة:

لا تَبْعَدَنْ إن المَنِيَّةَ موعدٌ ... وكلُّ امرئ يوماً به الحالُ زائلُ[٤١]

وقد جاء الخطاب بصيغة الجمع "لا تبعدوا" كقول النمر بن تولب:

بينَ البَدي وبين بُرقةِ ضاحكٍ ... غوثُ اللهيفِ وفارسٌ مقدامُ

ومقابر بين الرُّسيسِ وعاقلٍ ... درستْ وفيها منجبونَ كرامُ

جزعاً جزعتُ عليهمُ فدعوتُهم ... لو يسمعونَ وكيف تُدعى الهامُ

ولا تبعدوا وغدا السلامُ عليكم ... وسرى فقد يتفرقُ الأقوامُ

فأبيتُ مسروراً برؤيةِ من أرى ... فإذا انتبهتُ إذا هيَ الأحلامُ[٤٢]

ويمكن أن يكون هذا الأسلوب نابعاً من موقف عام كان الشعراء الجاهليون يصدرون عنه في رؤيتهم للموت. فقد اعتقد الجاهليون "أن الميت وإن دفن جسده تبقى روحه حاضرة معهم تتبع أخبارهم وتتعرف على أحوالهم، لذلك تظل مناجاة الميت أمراً مقرراً في المعتقد الجاهلي"[٤٣]. وليس ببعيد أن يكون الجاهليون قد بنوا مثل هذا التصور منطلقين من هذا المعتقد، ولذلك كانوا يظنون أن الميت إذا مات خرج من قبره طائر يسمى الهامة[٤٤]. وهذا يعني أنهم يناجون الميت لاعتقادهم أن روحه تظل ترفرف بينهم. "ومن مذاهب الجاهليين أنهم يقولون للميت إذا مات "لا تبعد" ولهم فيها غرضان: أنهم يريدون استعظام موت الرجل الجليل وكأنهم لا يعتقدون بموته،

والغرض الثاني أنهم يريدون الدعاء له بأن يبقى ذكره ولا يذهب، لأن بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته[٤٥].

وفي حقيقة الأمر لا يخرج تكرار عبارات (لا تبعد، تبعدن) عن أن يكون متعلقاً بالمعتقد الجاهلي، إذ لم يقتصر خطاب الميت على مثل هذه الأقوال، وإنما تجاوزها الخطاب إلى استخدام أسلوب النداء، ومخاطبة الميت ومناجاته كأنه حي يسمع، وتكمن وراء هذا الأمر رؤية جاهلية كانت تبرز رفض الموت وتصر على الخلود، لأن الموت مضاد للفكرة الأساسية التي يقوم عليها الفكر الجاهلي وهي فكرة البحث عن الخلود في الحياة.

وهناك أمثلة كثيرة استخدمها الشعراء وخاطبوا بها الميت مستخدمين أداة النداء، ليشعروا أنفسهم بأن الميت لا يزال يعي ويسمع ويدرك، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء:

يا صخرُ كنتَ لنا عيشاً نعيشُ بهِ ... لو أمهلتكَ مُلِمَّاتُ المقاديرِ

يا فارسَ الخيل إن شدُّوا ولم يهنوا ... وفارسَ القومِ إنْ همَّوا بتقصيرِ

يا صخرُ ماذا يواري القبر من كرم ... ومن خلائقَ عفاتٍ مطاهيرِ[٤٦]

ومن ذلك قول مهلهل:

دعوتكَ يا كليبُ فلم تجبني ... وكيف يجيبني البلدُ القفارُ

أجبني يا كليبُ خلاك ذم ... لقد فجعت بفارسها نزارُ[٤٧]

ويقول أوس بن حجر:

أبا دُلَيْجَةَ مَنْ يُوصي بأرْملةٍ ... أم مَنْ لأشعثَ ذي طِمرين طمللِ

أم من يكون خطيبَ القوم إن حَفلُوا ... لدى مُلوكٍ أولي كَيْدٍ وأقوالِ

أم مَنْ لقومٍ أضاعُوا بعضَ أمرهمِ ... بينَ القُسوط وبينَ الدِّين دَلْدَالِ[٤٨]

ومما لا شك فيه أن هذه الأمثلة تعكس موقف الشعراء من الموت، وليس أمراً سهلاً أن يتوجه الإنسان بالخطاب إلى الشخص الميت، ولكن الاعتقاد ربما يكون في

بعض الأحيان أقوى من الحقيقة، ولذلك اعتقد الجاهليون أن الإنسان الميت إذا ما ذهب عنهم فإنه سيكون معهم وفي قلوبهم، ولعل هذا الذي حملهم على إخراج حصة مما كانوا يأكلونه ويشربونه يسمونها باسم الميت، وعلى زيارة قبور الموتى والجلوس عندهم، وضرب الخيام حولها، وعلى مناجاة صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته"[٤٩].

إن خطاب الشخص الميت يصبح أمراً من الأمور الداخلة في معتقد الجاهلي على الرغم من أن بعض الشعراء وجدوا أن مثل هذا اللون من الخطاب ضرباً من ضروب العبث[٥٠]، وهذا لا يلغي رؤيتهم الرافضة للموت. وربما يكون غرض هذا اللون من الخطاب الكشف عن معاناة الشاعر العميقة، وبخاصة إذا ما رثى قريباً له، لأن النداء يبرز لحظة من لحظات التوتر أو العجز الإنساني، ومن هنا كان الخطاب المجازي هو الأقدر على أن يعكس هذه اللحظات التي توحي بعجز الإنسان وضعفه.

٤- خطاب الليل والمعنويات:

مما لا شك فيه أن البعد النفسي للشاعر يتدخل في الأسلوب الذي يتعامل فيه الشاعر مع الأشياء التي يصطدم بها في واقعه، ومن هذه الأشياء التي عانى منها الشعراء الليل، الذي أصبح هماً وقلقاً للشاعر، يقول امرؤ القيس:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِي
فقلتُ لهُ لما تمطَّى بصلبهِ وأردف أعجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ
ألا أيُّها اللَّيلُ الطويلُ إلا انجلِ بصبحٍ فما الإصباحُ منك بأمثلِ[٥١]

يبدو أن هناك تضاداً قائماً بين الشاعر والليل، وإن هذا التضاد قاد الشاعر إلى أن يعطي الليل صفات حسية، فهو كموج البحر وكالجمل، وكل هذه الصفات تظهر الليل على أنه مخيف وذو جبروت لا يستطيع الإنسان أن يصمد أمامه، ومن هنا فقد جاء نداء الشاعر لليّل صرخة عنيفة فيها حدة وقوة، وهذا اللون من الخطاب يعكس الانفعال العميق الذي يشعر به الشاعر. ومن هنا يكون إحساس الشاعر بالليل على هذا النحو إحساساً بضغط نفسي رهيب، وكأن الشاعر يتلمس الخلاص من هذا الإحساس بالفرار من نفسه إلى المجتمع، غير أن النهار أيضاً لا يخلو من أن يكون

مصدراً للألم، فهو عند الشاعر ليس بأمثل (أي أفضل) من الليل، فالشاعر مهموم في كل حال متشائم من الليل والصباح جميعاً[٥٢].

ومن هنا يأتي خطاب الليل ليعكس بعداً نفسياً مأساوياً كان الشاعر يعاني منه، وقد جاء التعبير عن هذا البعد النفسي بأسلوب قادر على حمله وأدائه على أحسن وجه، لأن هذا الأسلوب هو الأقدر على تصوير آمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه. وإن الصراخ في وجه الليل يصبح تمرداً على الأمن السلبي الذي يرفضه الشاعر، وهو زمن ثقيل يفيض بالهموم ولذلك أحس الشاعر بوطأته.

بالإضافة إلى خطاب الأشياء الجامدة فقد خاطب الشعراء الجاهليون المعنويات، ويعد خطاب المعنويات جزءاً أساسياً من أجزاء الخطاب المجازي بشكل عام، ولم يخل الشعر من هذا اللون، الذي يعكس وعي الشاعر بالأشياء المعنوية وقدرته على تقريبها ووضعها في إطار حسي ملموس، إذ إن الشيء المعنوي إذا ما وضع في إطار حسي، فإنه يصبح قريباً من الإنسان الذي يسعى إلى إدراك هذا الشيء محاولاً فهمه والوقوف على أبعاده.

ومن الأشياء التي خاطبها الشعراء، الدهر والموت، والنفس وما يعتاد المرء من حزن وشوق. وقد أبرز خطاب الشعراء للدهر بعداً ينسجم مع موقفهم من الدهر الذي كان لا يخرج عن كونه عدواً لهم، ومما هو لافت للنظر أن حديث الشعراء الجاهليين مع الدهر يرتبط بموقفهم الشمولي من الزمن، الذي لا يكون في الغالب في صالحهم. إن ارتباط الدهر بأداة النداء أمر غير مألوف وغير عادي لكن الشعراء خاطبوا الدهر ليفرغوا ما في أنفسهم من شكوى وألم، وهذا الأسلوب في الخطاب يكشف عن ذروة التأزم أو لحظة انفجار الانفعال الذي يعيشه الشاعر، ومن هنا يبرز الانسجام بين الأداء الشعري والمعاناة التي يعيشها. يقول عمرو بن قميئة:

كبرتُ وفارقني الأقربو ... ن وأيقنتِ النفسُ ألا خلودا
وبان الأحبةُ حتى فنوا ... ولم يترك الدهرُ منهم عميدا
فيا دهرُ قدْك فاسجحْ بنا ... فلسنا بصخرٍ ولسنا حديدا[٥٣]

يأتي خطاب الدهر في سياق الحديث عن إحساس الشاعر بالزمن، والدهر الذي يمتلك قوة تدميرية يعجز الإنسان عن ردها جعل عواطف الشاعر هائجة ومندفعة، ولذلك يأمر الشاعر الدهر بأن يعفو عنهم، إذ إن الإنسان كتلة من الأحاسيس، فهو ليس بصخرة وليس حديداً، وهذا يشعر بكثرة الصدمات التي يحدثها الدهر للإنسان، لذلك ليس غريباً أن تقوم التجربة الجاهلية كلها على أساس الصراع ضد الدهر، هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل، الذي يستحق تحليلاً فلسفياً مطولاً إنما رمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفي، الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة[٥٤].

ومن هنا فقد جاء الدهر إشارة توحي بعدم التوافق بين الشاعر والزمن، لأن الزمن يصبح عند الشاعر رمزاً لإيقاف بشائر السعادة والنعيم في الحياة، وأن يعزي الشعراء إلى الدهر مآسيهم ومصائبهم يعني أنهم كانوا يرون في الدهر قوة عظيمة يعجزون عن الصمود أمامها، ولذلك توجهوا إلى الصراخ في وجهه. يقول زهير بن أبي سلمى:

يا دهرُ قد أكثرتَ فجعتنا ... بسَرَاتِنَا وقرعتَ في العظمِ
وسلَبْتَنَا ما ليس مُعْقِبَه ... يا دهرُ ما أنصفتَ في الحُكْمِ
أجْلَتْ صُرُوفُك عن أخي ثقةٍ ... حامي النِّمار مخالطِ الحزمِ
يَنْمِي إلى ميراثِ والدِه ... كلُّ امرئ لأرومةٍ يَنْمِي[٥٥]

قال الشاعر هذه الأبيات في رثاء هرم بن سنان، وتبرز هذه اللهجة في الخطاب إحساس الشاعر بما يفعله الدهر الذي يأخذ كل شيء جميل، ويترك الإنسان في حيرة وبؤس، وعلى الرغم من كثرة حديث الشعراء الجاهليين عن الدهر إلا أنهم لم يتوجهوا إليه بالخطاب إلا في القليل النادر، ومن خلال وضع الشواهد التي جاءت مقترنة بالنداء مع الشواهد التي خلت منه، يمكن أن يظهر نداء الدهر نغمة انفعالية عنيفة لا يمكن أن توجد في شكوى الشاعر من الدهر بطريقة مباشرة. فالشاعر يحس أنه مظلوم يصرخ في وجه الظالم، ومن هنا تأتي قيمة النداء المقترن بالخطاب المجازي الذي يصبح صرخة في وجه عالم لا يرحم.

إن اقتران النداء بالدهر يظهر الانفعال العميق ويبرز قيمة الأسلوب الذي يختاره الشاعر لكي يعبر عن موقفه ورؤيته، فأن يتخيل الشاعر بأن الدهر يعي ويدرك يأخذ أبعاداً جديدة في الشعر، وذلك أن الشاعر يشخص الدهر ويمنحه صفات إنسانية، ويبدو أن الشاعر الذي يريد أن يعبر عن تفاقم الانفعال في نفسه يضطر إلى استخدام أسلوب التشخيص، الذي يعطي للأشياء التي لا صورة لها شكلاً جديداً.

وإذا كان الشعراء الجاهليون قد تحدثوا عن الموت بشكل لافت للنظر، إلا فإنهم لم يخاطبوا الموت إلا قليلاً، ومن الأمثلة على ذلك قول الخنساء:

أيُّها الموتُ لو تجافيتَ عن صخرٍ ... لألفيتَهُ نقياً عفيفاً

عاش خمسين حِجَّة ينكرُ المنكرَ ... فينا ويبذلُ المعرُوفا[٥٦]

إن مخاطبة الموت تبرز إحساس الشاعرة بالموت وموقفها منه، فهي ترى أن الموت يضع نهاية كل الناس، فقد أنهى حياة أخيها، ومما يلاحظ أن الشاعرة خاطبت الموت بقولها لو تجافيت لأنها توقن أن الموت لا يمكن أن يدفع، وهذا اعتراف بأن الموت قوة لا يستطيع المرء ردها، وخطاب الموت ليس أمراً عادياً، وإنما هو تجاسر الإنسان على أن يقف أمام الموت الذي يراه يتخطف الأعزاء.

والنفس من الأشياء المعنوية التي تحدث الشعراء معها وخاطبوها فقد تحدث الشعراء مع النفس، يقول عامر بن الطفيل:

أقولُ لنفسٍ لايجَادُ بمثلها ... أقلّي المزاحَ إنّني غيرُ مُقْصِرِ[٥٧]

ويقول عمرو بن الاطنابة:

أقولُ لها وقد جشأتْ وجاشتْ ... مكانكِ تُحمَدي أو تستريحي[٥٨]

ويبدو أن حديث الشعراء مع النفس في هذه الأمثلة جاء لغرض أساسي وهو تبيان صمود المرء في القتال والحرب، وذلك لأن الشعراء أرادوا إبراز شجاعتهم فتحدثوا مع النفس لإظهار هذا الأمر.

ولكن الأمر المهم هو ذلك الخطاب المقترن بأداة النداء الذي يعطي المعنويات

بعداً جديداً تكتسب من خلاله مزايا جديدة، لأن الموازنة بين خطاب النفس الذي جاء دون أداة والذي جاء بها تكشف عن أن هناك اختلافاً عميقاً في الأثر الذي يحدثه كلاهما، ومن هنا تأتي قيمة الخطاب المقترن بأداة النداء، لأنه يحتمل دلالات مجازية أبعد عمقاً من الخطاب غير المقترن بها. ومثال الخطاب المقترن بأداة النداء قول عدي بن زيد العبادي:

يا نفسُ ابقي واتَّقي شتمَ ذي الـ أعراضِ إنَّ الحِلمَ ما أن ينُوص[٥٩]

إن خطاب النفس بأداة النداء يعود إلى سياق الخطاب المجازي المتعلق بتقريب الأشياء غير الملموسة ووضعها في إطار قريب من الإنسان، فالشاعر يأمر نفسه بأن تبتعد عن شتم ذوي الأعراض، وإن زجر النفس عن غيها ومحاولة ثنيها عن السوء والقبح جاء بصيغة الأمر، التي تبرز وعي الشاعر وحرصه على أن يظل بعيداً عن دائرة السوء.

وقد خاطب أوس بن حجر نفسه في سياق الحديث عن الموت والفناء، يقول:

أيتُها النَّفسُ أجملي جَزَعاً إن الذي تحذرينَ قد وَقَعَا[٦٠]

يشكل هذا البيت افتتاحية قصيدة أوس التي تتحدث عن الرثاء والموت والفناء، وإزاء هذه الأشياء يجد الإنسان نفسه ضعيفة، فيلجأ إلى خطابها والطلب منها أن تصبر وألاّ تجزع، لأن التعقل يصبح ضرورياً عندما يكون المرء في موقف ضعف ويصبح هذا البيت كشفاً عن رؤية الشاعر للموت بشكل عام، فقد اتخذ الشاعر من نفسه رمزاً للنفس الإنسانية في مواجهة تحذره من أحداث الوجود[٦١].

إن الحوارية التي يقيمها الشاعر مع نفسه تكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها، وقد تجاوز الشاعر الأسلوب العادي في الخطاب، لأنه جعل النفس مقترنة بأداء النداء، وإذا كان قد سوغ لنفسه هذا الاستعمال، فان تسويغه منوط ببلاغة مثل هذا الأسلوب الذي يثير القارئ، ويجعله يفطن إلى التوتر الذي يحدثه.

وقد خاطب الشعراء ما يعتادهم من حزن وشوق مثال ذلك قول تأبط شرا:

يا عِيدُ مالَكَ من شوقٍ وإيراقِ ومرَّ طيفٍ على الأهوالِ طَرَّاقِ
يَسْري على الأيْنِ والحيَّاتِ مُحتَفِيا نفسي فداؤُكَ مِنْ سارٍ على ساقِ[٦٢]

يخاطب الشاعر ما يعتاده من حزن وشوق، وهذا اللون في الخطاب غير مألوف في الشعر الجاهلي، لكن الوضع النفسي، الذي يعيشه الشاعر تدخل في صياغة مشاعره على هذه الشاكلة، ثم ينفذ الشاعر بعد ذلك للحديث عن الطيف وخصائصه.

٥- خطاب الحيوان:

لقد تحدث الشعراء الجاهليون مع حيواناتهم مرات عديدة، لكن هذا الحديث كان يخلو من استخدام أداة النداء، وجاء هذا الحديث ليعبر عن موقف معين أراد الشاعر أن يبرزه أو يثبته، وذلك مثل قول عبيد بن الأبرص:

وحنَّتْ قلوصي بَعْدَ وَهْنٍ وهاجَهَا ... مع الشوقِ يوماً بالحجاز وميضُ
فقلتُ لها لا تضجري إن منزلاً ... نأتني به هندٌ إليّ بغيضُ[٦٣]

ويقول عامر بن طفيل عن حصانه:

إذا ازوَّر من وقعِ الرماحِ زجرتُهُ ... وقلتُ له ارجِعْ مقبلاً غير مُدْبِرِ
وأنبأتُهُ أنَّ الفرارَ خزايةٌ ... على المرء ما لم يُبْلِ عُذْراً فيُعذَرِ
ألستَ ترى أرماحَهُم فيَّ شُرَّعَا ... وأنتَ حصانٌ ماجدُ العرقِ فاصبرِ[٦٤]

إن علاقة الشاعر الجاهلي العميقة بالحيوان جعلته يرى أن هذا الحيوان قريب من نفسه، فهو يتألم له ويتعاطف معه، وقد تمثل هذا بحديث الشعراء مع الحيوان ويكلم الشعراء الجاهليون الناقة وتكلمهم، ويكلم كل الشعراء الحيوان والنبات والليل والنهار والطير، وليس كلامهم خبالا بل رفعاً لما لا يعقل وجعلها رموزاً لمعنى ذاتي[٦٥].

إن اقتران خطاب الحيوان مع النداء لم يرد في الشعر الجاهلي بصورة كثيرة، ومن الشواهد على ذلك الأبيات المنسوبة إلى امرئ القيس في خطابه للذئب، يقول:

وماءٍ كلونِ البولِ قد عاد آجناً ... قليلٍ به الأصواتُ في كلأ مَحْلِ
لقيتُ عليه الذئبَ يعوي كأنَّهُ ... خليعٌ خَلاَ من كُلِّ مالٍ ومن أهلِ
فقلتُ له يا ذئبُ هل لك في أخٍ ... يواسي بلا أثرى عليك ولا بخلِ

فقال هداكَ اللهُ إنَّك إنما ... دعوت لما لم يأته سبعٌ قَبْلِي
فلست بآتيه ولا أستطيعه ... ولاكِ اسقِني إن كان ماؤكَ ذا فَضْلِ
فقلتُ عليكَ الحوضَ إني تركتُهُ ... وفي صفوهِ فضلُ القلوصِ من السَّجلِ
فطرَّبَ يستعوِي ذئاباً كثيرةً ... وَعَدّيتُ كُلٌّ من هواه على شُغْلِ[٦٦]

يقيم الشاعر في هذه الأبيات حواراً مع الذئب، وقد جاء هذا الحوار في معرض حديث الشاعر عن الافتخار بذاته، ومن أجل أن يبرز الشاعر تفوقه على الذئب وأن يضخم ذاته أجرى حديثاً مع الذئب، ولكن هذا الحديث جاء بأسلوب حواري عززه استخدام النداء في البيت الثالث، إذ إن الشاعر يخاطب مالا يعقل، وربما يسوغ هذا الخطاب إذا ما أخذ بعين الاعتبار قصد الشاعر الذي يسعى إلى إظهار قوته وقدرته وتفوقه، ومن هنا تصبح إقامة علاقة مع الذئب عملية ذات جدوى على صعيد إبراز رؤية الشاعر وموقفه.

وأن يبتدع الشاعر شخصيات يقيم معها حواراً أمر من الأمور التي تبرز جانب الخيال المؤثر والفعال وقدرته على الابتكار والتأليف، فالشاعر لا يمكن أن يقيم حواراً مع الذئب في عالم الواقع لكن عالم الفن يقوده إلى أن يهدم جدار العجمة مع الذئب وأن يحدثه حديثاً فيه شيء من الأنسنة.

والديك من الحيوانات التي خاطبها الشعراء في العصر الجاهلي، ويقصد بالخطاب هنا الخطاب المقترن بأداة النداء، فالخنساء كانت قد خاطبت الديك واستطاعت أن تبتدع علاقات مع أشياء الوجود وذلك من أجل أن تبرز رؤيتها، تقول:

ألا أيُّهَا الديكُ المنادي بسحرةٍ ... هلُمَّ كذا أخبركَ ما قد بدا ليا
بدا لي أني قد رُزئتُ بفتيةٍ ... بقيةِ قومٍ أورثوني المباكيا
فلما سمعتُ النائحاتِ يُنُحنَهُ ... تعزَّيت واستيقنتُ أن لا أخاليا
كصخر بن عمرو خيرِ من قد علمْته ... وكيف أرجي العيشَ؟ ضلَّ ضلالِيا
وإن تمسِ في قيسٍ وزيدٍ وعامرٍ ... وغسانَ لم تسمعْ له الدهرَ لاحيا[٦٧]

بدأت الشاعرة هذه المقطوعة الشعرية بخطاب الديك دون غيره من الطيور،

وربما قصدت الشاعرة من وراء هذا الخطاب أن الديك مشهور بالمناداة وقت السحر، وفي هذا الوقت يسمع الإنسان المهموم الذي لا ينام صياح الديك، وفي هذا الوقت يكون الإنسان وحيداً غريباً، فتوجهت الشاعرة إلى الديك تبثه ما فيها وتشكو له ما أصابها، ويبدو أن الحديث مع الديك يصبح نوعاً من التنفيس، ويصبح النداء عبارة عن كشف المعاناة التي تريد الشاعرة أن تكشف عنها، ويبدو أن الديك كان أنسب الطيور للحديث معه، وبثه الأشجان، مع أن الشاعرة توقن بأن الديك لا يمكن أن يفهم حديثها، لكن حالتها الشعورية والانفعالية دفعتها إلى إقامة الحوار مع الأشياء التي يتحاور معها الإنسان عادة.

وعلى صعيد الجانب الشعري يمكن أن يعد هذا اللون من الخطاب مظهراً من مظاهر قدرة الشاعر على امتلاكها لموضوعها الشعري، وقدرتها على ابتكار شخصيات غير إنسانية ووضعها في أطر إنسانية جديدة، فأنسنة الديك -وغيره من الأشياء- تعد ملمحاً أكيداً على أن الشعر يمكن أن يسوغ الأشياء التي لا يسوغها الواقع، لأن دائرة الشعور والوجدان فرضت على الشاعرة أن تتوجه بالخطاب إلى الديك بغض النظر عن أنه يفهم أو لا يفهم.

ومن المسلم به أن مخاطبة الديك تدخل ضمن إطار استعمال اللغة المجازي، لكن الواقع يقول بأن الديك لا يمكن أن يخاطب وأن يفهم، وبذلك يكون مثل هذا الخطاب إشارة إلى التجاوز الكامن في اللغة الشعرية، فثمة تقليد آخر -مرخص فيه- لا يستطيع الشعر أن يحيا بعد فقدانه ذلك هو المجاز بألوانه وأنواعه، أغلب الظن أن اللغويات مستعدة لوضع قاعدة عامة تنص على أن المجاز يمثل خللاً يعتور الكلام الفكري في أمثل حالاته[٦٨].

يظهر من خلال الأمثلة المتقدمة أن الشعراء لجأوا إلى مخاطبة الأشياء التي لا تخاطب عادة، وإن خطاب هذه الأشياء المرتبط بالنداء جاء بنغمات مختلفة، فمنها ما يحتمل لهجة الأمر ومنها ما يحتمل لهجة التمني، وكل هذا مرتبط بمنطقة الانفعال عند المبدع، ومن اليسير للشاعر أن يتحدث عن الأشياء بلغة المجاز لكن أن يلجأ الشاعر إلى أن يخاطب أشياء جامدة ومعنوية وغائبة فإن ذلك يعني وصولاً بالمجاز إلى ذروته.

ويبدو أن استعمال الخطاب المجازي في الأمثلة المتقدمة مرتبط بالخيال الشاعري الفذ، الذي استطاع أن يخرج العبارات مخرجاً جديداً، وهذه الصياغة الجديدة تعني كسر النمط اللغوي المعروف والخروج بالعبارة مخرجاً جديداً يتجاوز العادي والمألوف، وهذا من شأنه أن يجعل هذا الأسلوب أكثر إثارة في نفسية المتلقي يقول شلوفسكي "ولذلك فإن الشعر يعمد إلى كسر القوالب" الاكليشهات "اللغوية، ليجبرنا على تجديد تلقينا لِلأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور، بعد أن تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين"[٦٩].

إن استخدام أداة النداء مع الأشياء التي لا تنادى في الحقيقة هو وجه من أوجه التحول التي طرأت على الشعر، إذ تصبح مخاطبة الطلل والموت والنفس والقلب والعين والحيوان كلها شواهد حية على أن الشاعر بدأ يدرك أن مثل هذا الأسلوب هو ا لأسلوب الذي ينسجم مع أداة التجربة، وذلك من خلال اقتدار الشاعر على أن يكون مثيراً للعواطف ومحركاً لها باستعماله لغة غير عادية. وإذا كان بمقدور الشاعر أن يقول أن دار مية قد أقفرت فإنه كان يعي أن مخاطبة الديار بأداة النداء تكون ذات دلالة أعمق، كما أن هناك فرقاً هائلاً بين أن يقول الشاعر إن الليل طويل وبين أن يصرخ الشاعر بوجه الليل قائلاً "ألا أيها الليل الطويل".

ومن هنا تصبح أداة النداء أقدر على أن تبرز لهجة الانفعال وهاجس الشاعر في أدائه للتجربة، وبذلك يكون الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي ميزة من المزايا التي تبرز أنماطاً أسلوبية تدل على تطور العقلية الشاعرية، لأن استخدام النداء مع الأشياء التي لا تنادى في الشعر العربي في العصور التالية للشعر الجاهلي والعصور الحديثة جاء بصورة كثيرة. ويبدو أن للموقف الشعوري تدخلاً مباشراً في اختيار الشاعر للطريقة التي يصوغ بها أسلوبه، ومن هنا فقد وجد الشاعر أن أفضل طريقة للتعبير عن مشاعره هي تلك التي يكون بها تشخيصياً استعارياً.

وفي ضوء هذا التصور يصبح الـ Apostrophe محركاً عجيباً[٧٠] ولذلك فإن هذا اللون من الخطاب يترك أثراً واضحاً في المتلقي كما أنه يحرك النفوس ويثيرها، فعند قراءة أبيات امرئ القيس عن الليل مثلاً فإن حديث الشاعر عن الليل لا يثير المشاعر بالقدر الذي يثيره البيت الذي يخاطب به الشاعر الليل بالنداء مباشرة.

وقد جاءت مخاطبة الشعراء للأشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها، ويبدو أن العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة، فيتوسل لها، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصبر والقلب جامح فيطلب منه الشاعر أن يتحمل، والموت شيء كريه، والليل طويل مثقل بالهموم، والميت يوقظ في النفس مشاعر الأسى، أما الديك والذئب فقد وظفهما الشعراء ليخدما أغراضاً معينة.

وأن يعي الشاعر أن هناك علاقة ما تربطه بالأشياء التي تحيط به يعني ذلك أن الشاعر أخذ يقرب هذه الأشياء إلى نفسه وباشرها بالخطاب لاعتقاد خاص به (فالعرب كانوا يعتقدون أن البهائم تتكلم وجعلوا للشمس قميصاً ونسبوا لليل أبناء، وكان من مقتضى الإيحائية التي سادت في مجتمعاتهم كما سادت في مجتمعات غيرهم من الشعوب القديمة أن تراءت لهم الأرواح في كل مكان من الشجر والحجر والينبوع والنهر والوادي والجبل، وكان منهم العرافون والكهان والسحرة والشعراء يمزقون لهم الحجب ويكشفون لهم الأسرار، والكلمة في كل ذلك صانعة هذا العالم الأسطوري تزجيه إلى غاياته وتلتمس آياته، يقض مضجعهم الصمت الرهيب ويخيفهم الليل البهيم، ويزعجهم فحيح الأفاعي وزمجرة الريح[٧١].

شكلت هذه الاعتقادات دافعاً للشاعر لكي يتوجه إلى الأشياء بالخطاب، وإن هذا الخطاب الذي استخدمه الشاعر هو الخطاب المجازي، وقد أصبح هذا الخطاب ظاهرة أسلوبية وثيقة الصلة بالاختيار، فأن يختار الشاعر مخاطبة الأشياء باستخدام أداة النداء يعني أن هذا الشاعر رأى أن يتوجه إلى الأشياء ليسقط عليها انفعاله أو ليترجم من خلالها آماله وعواطفه ومشاعره. وإن ترجمة هذه العواطف كان أكثر بروزاً من خلال استخدام الخطاب المجازي غير المألوف؛ لأن هذا اللون من الخطاب كان قادراً على أن يهز الإنسان من أعماقه، وأن يبرز الانفعال الثائر في النفس المبدعة، وأن يخاطب عاطفة المتلقي ووجدانه، وهذا من شأنه أن يسهل عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وبذلك تكتمل الدائرة الإبداعية من خلال انتقال عدوى الانفعال من المبدع إلى المتلقي الذي تثور في نفسه تساؤلات كثيرة، وإن قيمة لغة الشعر تظهر من خلال الأسئلة الكثيرة التي تثيرها في نفس المتلقي.

الهوامش والتعليقات

1- Gunther, Schwikle: Metzler Literatur Lexikon. 21 Stuttgart 1984.

2- S. Barent: A. Dictionary of Literary Terms. 70. London 1964.

٣- هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة ص ١٥١، ترجمة إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

٤- ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١٤٦، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥.

٥- ديوان عدي بن زيد العبادي، ص ٧٣، تحقيق محمد عبد الجبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥م.

٦- ديوان سلامة بن جندل، ص ١٥٦، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٧- د. يحيى الجبوري: قصائد جاهلية نادرة، ص ١٨٧، مؤسسة الرسالة، بيروت ط١، ١٩٨٢م.

٨- ديوان عمرو بن معد يكرب، ص٣٤، صنعة هاشم الطعان، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

٩- ديوان النابغة الذبياني، ص ١٤، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٧.

١٠- ديوان عبيد بين الأبرص، ص ١٠١، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٧، والأذيال: جمع ذيل وهو ما تتركه الرياح في الرمل من أثر كأثر الذيل المجرور.

١١- ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، ٣١، تحقيق خليل إبراهيم العطية، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٠م، والجزع: رمل يرتفع وسطه وترق نواحيه. والجزع: منثنى الوادي، خرعبة: امرأة غضة. البيعا: جمع بيعة وهي معبد النصارى.

١٢- ابن خلدون، المقدمة ١٢٨٩، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٠. وابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس ص٢٢٨-٢٢٩ ضمن كتاب أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

١٣- حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص ١٣٤، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٤- ديوان عنترة ١٨٦-١٨٧ تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، دار الكتب الإسلامي بيروت ط٢، ١٩٨٣ السفع: السود تضرب إلى الحمرة، رواكد: الساكنة وأراد بها حجارة القدر.

15- Jonathan Culler: The Pursuit of Signs. P 138. Newyork, 1981.

١٦- وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية ص٣٦٨، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٢.

١٧- ديوان امرئ القيس: ص٢٧، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر القاهرة، ١٩٧٧، الأوجال: جمع وجل وهو الفزع.

١٨- المصدر نفسه: ص١٦٨، الحمول: الإبل التي يحتمل عليها، الأعراض: الأودية، غير منبق: غير مزه.

١٩- محمد شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ج٢، ص١٩٢، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.

٢٠- ديوان زهير بن أبي سلمى، ص٨.

٢١- د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ص٦١-٦٢، دار الأندلس، بيروت د.ت.

٢٢- د. نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص٢٦١، عالم الكتب، بيروت ط١، ١٩٨٣.

٢٣- د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص٢٣٦، دار الأندلس، بيروت، د.ت.

٢٤- د. حاتم الضامن: قصائد نادرة، ٤٣، مؤسسة الرسالة، بيروت ط١، ١٩٨٣م.

٢٥- القالي، كتاب الأمالي، ج٢، ص١٩٧، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت.
السجوم: الانصباب، الجروم: التمر المجروم. النئيم: الصوت، يريم، يبرح ويفارق.
٢٦- ديوان مجنون ليلى، ص١٩٥، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧.

27- Heinrch, Lausberg: Elemente der Iiterarischen Rhetorik, 145 München 1984.

28- Ernst Robert Cutius: Europaische Iiteratur and Lateinische Mittelalter 147. Bern 1984.

٢٩- ديوان امرى القيس، ص٢٠٠.

٣٠- ديوان أوس بن حجر، ص١٠٢، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٣١- ديوان بشر بن أبي حازم، ص١٥٠، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ١٩٧٢م.

٣٢- ديوان الخنساء، ص٢٢، دار الأندلس، بيروت، ط٨، ١٩٨١.

٣٣- المصدر نفسه، ص٩٤.

٣٤- د. مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص٢٥٥ الدار الجامعية، بيروت، ١٩٨٣.

٣٥- د. شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي ص٦٨، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

٣٦- ديوان عدي بن زيد العبادي، ص١٧٢، الددن: اللعب واللهو، ارجحن: مال واهتز.

37- Jonathan Culler: The Pursuit of Signs.

٣٨- ديوان الهذليين: ص٦٨، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

٣٩- شعر النمر بن تولب، ص٩٩، صنعة د. نوري حمودي القيسي، بغداد، ١٩٨٦.

٤٠- د. عبد الحميد المعيني: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص٤٦٧، بريدة، نادي القصيم الأدبي، ١٩٨٢.

٤١- ديوان النابغة الذبياني، ص١٢٠.

٤٢- شعر النمر بن تولب، ص٩٨، البدي: واد لبني عامر، برقة ضاحك: اسم مكان، غوث اللهيف: الذي يغيث المضطر.

٤٣- د. أنور أبو سويلم: مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت، الثأر، الخلود) مجلة أبحاث اليرموك، ص١٠ المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٦.

٤٤- الدميري، حياة الحيوان الكبرى: ج٢، ص ص٢٧٤-٢٧٥ المكتب الإسلامي، بيروت، د.ت.

٤٥- بلوغ الأرب، ج٣، ١٤.

٤٦- ديوان الخنساء، ٧٠.

٤٧- محمد أحمد جاد المولى: أيام العرب في الجاهلية، ١٥١، دار إحياء الكتب العربية ١٩٦١.

٤٨- ديوان أوس بن حجر: ص١٠٣ الأشعث: المتغير اللون من الجوع، الطمر: الثوب البالي، الطملال: الفقير، القسوط: العصيان. دلدال، متذبذب.

٤٩- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج٥، ص١٥٩. دار العلم للملايين بيروت، ط١، ١٩٨٠، وانظر Jutius, Welhausen: Reste arabischen Heidentums. Berlin – p. 183 Leipzig, 1927.

٥٠- د. مصطفى عبد اللطيف جياووك: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، ص١٧٠-١٧١، وزارة الإعلام بغداد، ١٩٧٧.

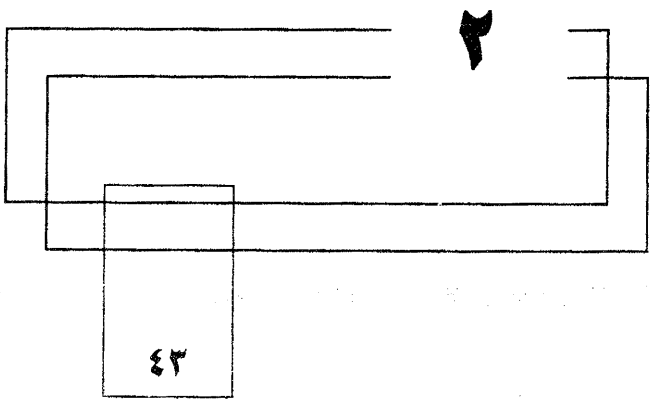
٥١- ديوان امرئ القيس، ص ص١٨-١٩.

٥٢- د. عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي: ص٢٦٠ دار النهضة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.

٥٣- ديوان عمرو بن قميئة: ص٧٨، تحقيق خليل إبراهيم العطية، مطبعة الجمهورية بغداد، ١٩٧٢، قدك: حسبك، الإسجاح: حسن العفو.

٥٤- مطاع صفدي: موسوعة الشعر العربي، ص١٥، شركة خياط، بيروت، ١٩٧٤.
٥٥- ديوان زهير بن أبي سلمى: ص٣٨٥.
٥٦- ديوان الخنساء: ص١٠٥.
٥٧- ديوان عامر بن الطفيل: ص٦٥، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣.
٥٨- عمرو بن الاطنابة الخزرجي حياته وما تبقى من شعره، ص٩٤، صنعة د. حميد آدم تويني، مجلة المورد، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٨٥م.
٥٩- ديوان عدي بن زيد العبادي، ص٧٠، ينوص: يهرب.
٦٠- ديوان أوس بن حجر، ص٥٣.
٦١- د. حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص٩١.
٦٢- المفضليات، ٢٧، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط٣، ١٩٦٣، والعيد: ما اعتاد الإنسان.
٦٣- ديوان عبيد بن الأبرص، ص٤١.
٦٤- ديوان عامر بن الطفيل، ص٦٢.
٦٥- د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦٩، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦.
٦٦- ديوان امرئ القيس، ص٣٦٤. آجن: متغير الطعم. خليع: قليل المال.
٦٧- ديوان الخنساء: ص١٤٥.
٦٨- جون كرو رانسوم، الشعر كلغة بدائية ضمن الأديب وصناعته، ص١٠٠ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
٦٩- د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٦٦ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.
70- Brian Vickers: In Defence of Rhetoric 361 Oxford. 1988 p 361.
٧١- د. لطفي عبد البديع: عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، ص٨-٩ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٦.

"جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى"



الفصل الثاني

"جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى"

تحاول هذه الدراسة أن تستنطق فاعلية اللون وجمالياته في شعر زهير بن أبي سلمى، شاعر الصنعة والفن. وقد يبدو للوهلة الأولى أن موضوع اللون أقرب ما يكون إلى عالم الفن التشكيلي، إلا أن للون في الشعر جمالياته الخاصة، إذا ما نظر إلى العلاقة القائمة بين الفنون على اختلاف أشكالها وألوانها. فالرسم والشعر يشتركان في جانب التصوير، ولكن مادة الأول هي الألوان والخطوط ومادة الثاني هي اللغة.

وقد اهتم النقد الحديث بدراسة العلاقة بين الفنون[1] كما أن النقد القديم أشار إلى أهمية عنصر الزخرفة والتصوير في الشعر حتى إن الجاحظ قال: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]، وقد ألمح ابن طباطبا إلى مثل هذه العلاقة حينما قال: "إن الشاعر الحاذق كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده ولا يهمل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحين تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في الصورة"[3]، وهو بهذا يشير إلى العلاقة الحميمة بين الشعر والرسم لإدراكه أهمية الشكل والمظهر والصورة والزخرفة، والصورة والزخرفة عمليتان أساسيتان في الشعر.

وقد كشف عبد القاهر الجرجاني في بحث لفاعلية التخييل الشعري عن العلاقة بين الشعر والرسم حينما قال: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل معها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد اهتدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التميز والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب"[4].

إن هذا النص يؤكد تأكيداً واضحاً التقارب بين صفة الشاعر والرسام، إذ إن كليهما يقدم ما يريد أن يقوله أو أن يعبر عنه تقديماً حسياً، فالتقديم الحسي يغدو عملية جوهرها ما يرى ويحس ويعاين ويشاهد، ولذلك قال حازم القرطاجني مشيراً

إلى العلاقة بين الشاعر والرسام: إن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر[٥].

فالعلاقة تسوغ للشعر استخدام أدوات الرسم ما دام الاثنان يقومان على التصوير والتقديم الحسي للأشياء. ولذلك لا بد من معاينة لدور اللون في الشعر بوجه خاص، ولا يعني هذا تسليط الضوء على اللون دون ربطه بسياق النص الشعري، لأن السياق يمكن أن يحدد وظيفة اللون وفاعليته.

وليس من غايات هذا البحث تناول عنصر اللون في شعر زهير كما جاء عند الشعراء الرمزيين الذين كانوا يقرنون اللون بشيء من غير ملازماته ومصاحباته، كما في قول بودلير (الليل الأبيض) وغير ذلك مما يعرف بالـ (Oxymoron)[٦]، ولكن غاية هذا البحث محاولة قراءة اللون في مستواه الجمالي.

إن قراءة اللون في شعر زهير تسعى بشكل أساسي إلى تناول جمالية اللون عبر السياق فقط، دون أن تقرأ الألوان قراءة سيميولوجية، أو ميثولوجية، أو غير ذلك من القراءات، وذلك لأن إدراك الألوان يمكن أن يرتبط بمرجعية خاصة تختلف من شخص إلى آخر. وإذا ما كانت الألوان ترتبط بمرجعيات ميثولوجية كان الشاعر يعيها فإن من الصعب الوقوف على هذه المرجعيات أو استنطاقها، إذ من الأفضل أن تقرأ دلالات الألوان في شعر زهير قراءة سياقية أي من خلال السياق.

تنبع أهمية اللون في الشعر من أنه يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فاللون على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية.

وتقتصر هذه الدراسة على بحث جمالية اللون في أحد دواوين الشعر الجاهلي، وترى أن وراء استخدامات اللون دوافع وجدانية واجتماعية تتشكل من خلال ارتباطها الوثيق بالخبرة والوجدان على حد سواء، إذ لا بد أن يكون اللون مرتبطاً في شعر زهير بدلالات يعيها هو، ويصر على أن يقدمها من خلال اعتماده على هذه الدلالات.

ولقد لجأ كثير من الشعراء إلى الاعتماد على اللون في تشكيل الصور الشعرية حتى عرف ما يسمى "بالصور اللونية"، ولابد أن يكون ذلك عائداً إلى طبيعة الموقف والرؤية والشعور والإحساس، فليس اختيار لون محدد عملية خالية من ارتباط بالموقف والشعور، وإنما هي عملية مؤسسة على أن اختيار اللون داخل في إطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر.

ولعلّه من الصعب دراسة اللون منعزلاً عن سياقه وارتباطه بالموقف الذي استدعى حضوره، ولذلك تتبنى هذه الدراسة محاولة استنطاق دلالات اللون من خلال ارتباطه بما حوله؛ أي بمعنى آخر كيف يؤثر اللون في السياق المحيط به؟ وكيف يشع على الأشياء من حوله؟

لقد استخدم زهير عدداً من الألوان، مثل الأحمر، والأبيض، والأخضر، والأسود، والأصفر، والأزرق، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، وقد هيأ هذا اللون لزهير أن يشكل صوراً شعرية تمتزج فيها الألوان مع الأشياء الأخرى حسية كانت أم معنوية، إذ تتداخل الألوان في بعض الأحيان لتشكل لوحة فنية مكتملة.

ومن خلال استقراء الألوان ومجالاتها في شعر زهير يمكن تناول جماليات اللون على النحو الآتي:

أولاً: اللون والمجال الإنساني.

ثانياً: اللون والمجال الحيواني.

ثالثاً: اللون والأشياء الأخرى.

أولاً: اللون والمجال الإنساني

يظهر أن الشاعر استخدم ألواناً متعددة للتعبير عن الصفات الإنسانية سواء ما يتعلق منها بالرجل أم بالمرأة، وهو تعلق له ما يسوغه على صعيد الرؤية الشعرية التي ينطلق منها الشاعر، فعلى صعيد اللون وارتباطه بصورة المرأة يقول زهير:

تَنَازَعَهَا المَلَا شَبَهاً ودُرٌّ الـ ... ـبُحُور وشَاكَلَتْ فيها الظِّبَاءُ

فأمّا ما فُوِيقَ العِقْدِ، منها ... فمن أدماءَ مَرْتَعُها الخَلَاءُ

وأمـــا المُقْلتـــانِ فمـــن مـــهاةٍ وللـــدُّرِّ الملاحـــةُ والنَّقَـــاءُ[٧]

تبدو هنا دلالة اللون ماثلة في قول الشاعر "در البحـور" وللـدر الملاحـة والنقـاء" وهي دلالة قائمة على منح صفـات النقـاء والملاحـة والبيـاض النـاصع، وتـبرز هـذه الصفة على أنها صفة جمالية نمطية متكررة عنـد الشـعراء الجـاهليين، فـاللون الأبيـض يكتسب جمالية حسـب العـرف الشـعري والاجتمـاعي الـذي كـان سـائداً في العصـر الجاهلي، فاللون الأبيض هنا لا يعدو كونه صفة جمالية مرتبطة بالإرث والمعتقد الـذي كان ينطلق منه الجاهليون، وهذه الصفة وإن كانت صفة نمطيـة للمـرأة إلا أن الشـاعر عبّر عن هذه الصفة ووضح سر تشـبيه المـرأة بـالدرة، إذ يلتقـي اللـون الأبيـض مـع الصفات الأخرى التي منحت للمرأة لتشـكل صـورة جماليـة متكاملـة تقنـع إحسـاس الشاعر وترضي رغبته في رسم الصورة المثالية للمرأة.

ولم يتوقف الباحثون في الجانب الأسطوري للشعر الجاهلي عند هذا الحـد وإنمـا حاولوا أن يمنحوا الدرة وما لها من إيحـاءات دلالات أسـطورية ترتبـط ارتباطـاً وثيقـاً بالمعتقد الجاهلي الـذي كـان يقـدس الشـمس[٨]، وإذا كـان هـذا الأمـر لا يفسـر إلا أسطورياً فإن دلالة الدرة تتعدى اللـون لتصبـح أقـرب مـا تكـون إلى عـالم الأسـاطير والاعتقادات. وكما ارتبط اللون الأبيض بـالدرة في وصـف المـرأة فقـد ارتبـط أيضـاً ببيضة الأدحي كما يقول زهير واصفاً المرأة:

أو بَيْضـةُ الأدْحِـيِّ بـاتَ شِـعارَها كَنفـا النَّعامـةِ: جُؤجُـؤٌ وعِفـاءُ[٩]

تتجلى فاعلية اللون هنا في تجسيده الحقيقي والمباشر لصورة المـرأة علـى الوجـه الظاهري، فهي بيضاء فيها الملاسة والنقـاء، وإلى جـانب هـذا البعـد الجمـالي اللونـي تكتسب المرأة بعداً جمالياً ضمن إطار آخر، وذلك عندما يصور الشاعر رعايـة الظليـم لها وحرصه العظيم عليها.

وربما يخفي تشبيه المرأة بالبيضة أبعاداً مخزونة في الوجدان الإنساني الجـاهلي، إذ إن التفسير الأسطوري لم يقف عند حدود البياض الظاهري في البيضة، بل راح يبحث عن سر مثل هذا التشبيه الذي يرتبط بالمعتقدات والرؤى الراسخة في وعي الجـاهليين

وإدراكهم، فعنصر اللون الماثل في تشبيه المرأة بالبيضة لا يتوقف عند حدود خارجية فقط، وإنما يمكن أن يتعمق حتى يكشف عن أبعاد ذات دلالات أسطورية أو رمزية، فالبيضة رمز صريح من رموز الخصب كالرحم، ولكنها أيضاً رمز من رموز الموت والانبعاث، فقد نقش البيض على أحجار التوابيت والقبور في حضارات مختلفة كالفنيقية والفرعونية والإغريقية، وما زال البيض رمزاً من رموز عيد الفصح عند المسيحيين وعيد الربيع عند المصريين اليوم"[١٠].

وتظل عين الشاعر شاخصة تحاول أن تلتقط الألوان التي تبرز صورة المرأة الجمالية، إذ تستطيع عينه أن تقتنص الصور الجميلة الملونة ساعة الرحيل والفراق، يقول:

وكأنَّها يَومَ الرَّحيلِ، وقد بَدَا منها البَنَانُ يَزِينُهُ الحِنَّاءُ[١١]

تلتقط عين الشاعر صورة البنان المزين بالحناء، والحناء عنصر من عناصر الجمال، وذلك لأنه وضع ضمن سياق جمالي، ولا يستطيع المرء أن يجزم بأن وراء استخدام مثل هذا اللون بعداً ميثولوجياً، كما أنه لا يستطيع أن يقطع بشكل نهائي أن اللون كان يستخدم عند الشاعر استخداماً مباشراً حسب مواضعته الأولى، فالحناء هنا يعكس بعداً جمالياً لصيقاً بالمرأة، ويظل الشاعر مخطوفاً بمثل هذا البعد الجمالي، لأن اللون يوقظ في وجدان الشاعر أكثر من وظيفة بصرية أو إنما تتحول الوظيفة البصرية إلى وظيفة معنوية، "إذ يمكن للمعنى هنا أن يغدو بصرياً وذهنياً في ذات اللحظة"[١٢].

وفي إطار حديث زهير عن الظعائن يحتفي باللون الأحمر يقول:

كأنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لم يُحطَّمِ
عَلَونَ بأنماطٍ عِتَاقٍ وكِلَّةٍ ورادٍ حواشيها مُشاكِهةِ الدَّمِ[١٣]

لقد عبر الشاعر عن لوحة الظعائن مستعيناً بالألوان، ورحلة الظعائن هي رحلة المرأة وما يتعلق بها من زينة الهوادج والستور الملقاة عليها، وإذا كان الشاعر قد صرح بذكر اللون في البيت الأول من خلال قوله "مشاكهة الدم" فإنه في البيت الثاني عبر عن اللون الأحمر من خلال قوله "حب الفنا"، وهو يشبه الصوف المتفتت بحب الفناء الذي لم يحطم دلالة على احتفاظه بالحمرة الشديدة.

ويبدو أن وراء اختيار اللون الأحمر سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم غير مباشرة بعداً يتعلق بالموقف الذي استدعى وعي الشاعر حتى يقول القصيدة، فالموقف يحدد طبيعة الاختيار والانتقاء[١٤]. فموقف زهير من الحرب الطاحنة التي شبهها بالرحى، ورغبته في التخلص منها هو الذي جعل اللون الأحمر لا يفارقه، حتى وهو يتحدث عن رحلة المرأة، إذ إن لون الموت والقتل والدمار وليس لون الأمل هو ما يسيطر على الوصف في رحلة الظعائن كما يرى بعضهم[١٥]، ولهذا ربط بعض الباحثين بين الحرب ولوحة الظعائن في القصيدة الجاهلية[١٦].

فاستحضار اللون الأحمر في هذه الحالة له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي؛ إذ يسيطر على الشاعر هاجس لون الدّم الأحمر. وهو يريد حقن دماء المقاتلين، فصورة الدم تلاحقه، وهو بتركيزه عليها إنما يريد إبرازها رغبةً في رفضها والتخلّص منها.

وفيما عدا اللون المتعلق بالمرأة فقد ارتبط اللون بالممدوح وبالشاعر نفسه وبالنماذج الإنسانية الأخرى التي أتى الشاعر على ذكرها، فمن الألوان التي أسبغها الشاعر على الممدوح اللون الأبيض لما لهذا اللون من دلالات تتصل بالنقاء والصفاء والطهارة والابتعاد عن الدنس، وغير ذلك من الأشياء، يقول زهير في مدح حصن بن حذيفة:

وأبيضَ فيَّاضٍ يَداهُ غَمامةٌ على مُعتَفِيهِ ما تُغِبُّ نَوافِلُه[١٧]

يتخذ الشاعر من هذا البيت بداية للحديث عن الممدوح في القصيدة، ويختار أن تكون بداية هذا البيت هي اللون الأبيض متسغنياً بالصفة عن الموصوف، فلم يذكر اسم الممدوح وإنما عمد إلى ذكر صفته التي تتسم بالبياض، فكأن البياض هنا ليس لوناً آنياً لحظياً، وإنما هو لون دائم تتشربه طبيعة الممدوح أكثر مما تعكس صورته.

إن الجانب الجمالي الذي يحققه اللون الأبيض هنا يوحي بأن اللون لا يتوقف عند حدود دلالته الخاصة، وإنما يمتزج مع الأشياء التي تجاوره حتى يمنحها من وهجه وألقه، فاللون الأبيض ينسجم مع "فيَّاض" و "يداه غمامة"، ليرسم الشاعر صورة مثالية للممدوح يجعل اللون الأبيض مركزها الأساسي، إذ إن جمالية اللون الأبيض هنا تختلف عن جمالية اللون الأبيض الذي استخدمه الشاعر في حديثه عن المرأة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا أصر الشاعر على اختيار اللون الأبيض دون غيره من الألوان؟ إن رؤية الشاعر للآخر هي منطلق اختياره للون، إذ يصبح اللون الأبيض علامة متجذرة ومترسخة في شخصية الممدوح بدلاً من اسمه، فتتغلب صفة اللون على الاسم لتشكل دلالات ربما ظلت مدفونة في أعماق الوظيفة التي تتجاوز الوظيفة الشعرية للكلمة، فربما يرتبط اللون الأبيض المتصل بالممدوح بدلالات ميثولوجية، إذ إن هذه الدلالات مفقودة ولا يستطيع المرء إثباتها بسهولة[١٨].

فاللون الأبيض ضمن هذا السياق يمكن أن يحتمل أبعاداً تنزه الممدوح عن الدنس ليحمل طابع المقدس في نظر الشاعر، إذ تبدو الصفة اللونية هنا غير عادية، لأنها لا تقف عند حدود الدلالة الظاهرية للون، بل ربما يحتمل اللون أبعاداً ودلالات لها ارتباطات غير عادية في وعي الشاعر، الذي يقف أمام إنسان يمنحه صفات خارقة بعيدة عن عالم الواقع، ومثال ذلك قوله:

أغَرُّ أبَيضُ فَيَّاضٌ يُفَكِّكُ عن أيدي العُناةِ وعن أعناقها الرِّبَقا[١٩]

يعود اللون الأبيض هنا للظهور مرة أخرى في سياق المدح، وهو يرتبط مع أغر وفياض، وهما صفتان تلتقيان مع دلالة اللون الأبيض التي لا تختلف عن دلالات اللون الأبيض في البيت السابق، وهذا يعني أن الشاعر يركز على اللون ويجعله محور مدحه، وذلك لما له من إيحاءات ودلالات تنسجم مع المعاني الأخرى التي يسبغها على الممدوح. وتتجلى فاعلية اللون بطريقة غير مباشرة عندما يمدح زهير هرم بن سنان، بقوله:

لو كنتَ من شيء سوى بَشَرٍ كُنتَ المُنِيرَ لليلةِ البَدْرِ[٢٠]

يضع الشاعر ممدوحه في صورة تكاد تختلف عن صورة البشر، فهو يرفع من مكانته وقدره ليجعله منزهاً عن أن يكون عادياً، ولولا احتراس الشاعر بـ لو لكانت هناك إشارة توحي بتأكيد الشاعر على تميز الممدوح عن البشر، ومع ذلك فهو يجعل الممدوح منيراً، والإنارة هنا ليست عادية، وإنما هي لليلة البدر مما يدل على الاكتمال والامتلاء، والاكتمال شيء يرتفع عما هو بشري. وإن ما توحيه كلمة منير من

إيحاءات ودلالات تجعل دلالة اللون ذات أبعاد عميقة تنفي عنها الهامشية والسطحية، وبخاصة أن كلمة منير هذه تمنح لإنسان استطاع أن يسهم في إيقاف رحى الحرب الطاحنة التي دارت بين عبس وذبيان، فإيحاء كلمة المنير تمثل النواحي المشرقة في النفس الإنسانية، لأنها نقيض الظلام الذي يبعث على الرهبة والخوف. فاللون قد يثير لدى الشاعر "طائفة من الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللون الذي قد يستمده من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية"(٢١).

ويسهم اللون في الكشف عن صورة الممدوح والإبانة عن خصاله وفضائله، ويتجلى مثل هذا في قول زهير في مدح هرم بن سنان:

ولأنتَ أشْجَعُ حين تَنْجِحُ الـ ـ أبطالُ، من ليث، أبي أجْرِ؟

وَرْدٍ عُراضِ السَّاعِدَين حديـ ـ دِ النِّابِ بين ضَراغِمٍ غُتْرِ(٢٢)

إن تشبيه الشاعر الممدوحَ بالأسد لم يكن تشبيهاً خالياً من الألوان والأصباغ، وهي ألوان لم يأت بها الشاعر دون أن تكون ذات وظيفة وفاعلية على مستوى السياق الشعري، فالشاعر يمنح الممدوح صفة الأسد "ورد"، ولكنه حتى يظهر جمالية هذا اللون وتميزه بالحمرة يصفه إلى جانب لون آخر وهو "غتر" أي اللون الأغبر.

ولذلك يتميز اللون الوردي حينما يوضع إلى جانب لون آخر وهو -هنا- اللون الرمادي أو الأغبر، وتميز اللون ربما يكون هنا ناتجاً عن تميز الممدوح هذا إذا توقف القارئ عند الدلالة الحرفية للون، أما الدلالة الأعمق فيمكن أن يرى من خلالها أن "ورد" تعني الدم والقتل والافتراس وهي دلالات تمثل شدة فتك الممدوح وقوته.

وتبرز قوة الشاعرة في هذه الأبيات من خلال تحويل الألوان إلى لعبة فنية مشحونة بطاقات دلالية أعمق من الدلالات الحرفية، إذ يستطيع الشاعر أن يحول الألوان لتكون دلالات تحمل في ثناياها أبعاداً وظيفية أكثر مما تحمل من صور بصرية تلتقطها العين، فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً.

إن هناك فنية رائعة يظهرها الشاعر في تجليات اللون عنده، إذ إنه يستخدم اللون نفسه ضمن سياقات كثيرة، وفي كل مرة يبدو هذا اللون حافلاً بدلالة جديدة غير الدلالة التي حملها في المرات السابقة، ويتجسد مثل هذا الأمر في قول الشاعر:

وقالَ العذارى: إنَّما أنتَ عَمُّنا ... وكانَ الشَّبابُ كالخَليطِ نُزايلُه

فأصبحْنَ ما يَعرِفْنَ إلا خَليقَتي ... وإلا سَوادَ الرَّأسِ، والشَّيْبُ شامِلُه[٢٣]

يستخدم الشاعر اللون مرتين الأولى مباشرة وهذا متمثل بقوله: "سواد" والأخرى غير مباشرة وهذا متمثل بقوله "الشيب" الذي يعكس البياض، وبين هذين اللونين تصادم وتناقض واضح وهو تناقض يوحي بزمنين، فالسواد يجسد زمن الشباب والفتوة والإقبال على الحياة، والشيب "اللون الأبيض" يجسد الشيخوخة وإعلان أفول الحياة وزوالها مع ما يحمله اللون من تشبع بالحالة النفسية المسكون بها الشاعر، "فلكل لون معنى نفسي يتكون نتيجة للتأثير الفزيولوجي للون على الإنسان. هذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام، ويتكون المعنى النفسي للون من هذه المجموعة من الخبرة والشعور الداخلي أو التخمين العام"[٢٤].

لقد استطاع الشاعر أن يحمّل اللون معنى نفسياً عميقاً، إذ عبر عن إحساسه بالزمن من خلال استحضار اللونين المتعارضين، وهو أسلوب يحتمي الشاعر به ليكون بعيداً عن التقريرية والمباشرة، فالسواد الذي يدل في معناه المباشر على القتامة والكآبة والتشاؤم يحمل هنا بعداً إيجابياً، والبياض الذي يدل على الشيخوخة، والكهولة والقضاء والفناء، والتناهي[٢٥] يحمل دلالة سلبية.

إن اللون هنا يتحدّد من خلال وجوده في سياق السواد "مجرّداً"، "محموداً" في دلالته النفسية، وليس البياض "مجرداً"، "مذموماً"، بل الأمر متعلق بماهيّة السواد أو البياض في سياقه. ولما كان السواد والبياض نقيضين لونيين أولاً، ونقيضين دلالياً في التعبير عن حالتين مختلفتين تماماً يتمثل إما في الشباب أو في الشيخوخة، فقد استطاع الشاعر أن يوظفهما توظيفاً دلالياً عميقاً معبّراً عن انسحاب فترة الشباب إلى فترة الشيخوخة وهذا ما يؤلم الشاعر؛ لأنه تعبيرٌ عن إحساس وجوديٍّ باقتراب نهاية الإنسان.

ولكن مما هو لافت أن اللون الأبيض المتمثل بالشيب هنا يحمل دلالة سلبية في حين أن البياض في حديث الشاعر عن المرأة والممدوح امتلك دلالة إيجابية، وهذا يعزز دور السياق في تحديد دلالات الألوان، فزهير يعي بشكل تام كيفية استخدامه اللون، وذلك حسب مقتضيات السياق الشعري، وهذا يعكس قدرة الشاعر على استخدام الأصباغ والألوان استخداماً فنياً رائعاً، إذ تتحول هذه الأشياء من مجرد مدركات بالحواس إلى معانٍ ذهنية مترسخة في وجدان الشاعر وهاجسه.

ويأتي اللون الأحمر ليشكل جزءاً أساسياً من نسيج شعر زهير، وذلك في إطار الحديث عن الجانب الإنساني، إذ عبر الشاعر عن هذا اللون بطريقة غير مباشرة من خلال كلمة "الدم" التي تكررت كثيراً عنده، وتكرارها ينم عن دورها المحوري والأساسي ضمن سياقها الشعري، وقد جاء استخدام زهير للون الأحمر "الدم" في حديثه عن الحرب، وتجلى مثل هذا في المعلقة التي كرر فيها الحديث عن الأحمر "الدم" بشكل واضح، يقول:

- سَعَى ساعيا غَيظِ بن مُرَّةَ بَعدما ... تَبزَّلَ ما بَينَ العَشيرةِ بالدَّمِ
- رَعَوا ما رَعَوا من ظِمئهِم ثمَّ أوردُوا ... غِماراً تَفَرَّى بالسِّلاحِ وبالدَّمِ
- لَعَمرُكَ ما جَرَّتْ عَليهِم رماحُهُم ... دَمَ ابنِ نُهيكٍ أو قَتيلِ المُثلَّمِ
- ولا شارَكَتْ في الموتِ في دَمِ نَوفَلٍ ... ولا وَهَبٍ منها ولا ابنِ المُحزَّمِ[٢٦]

تعكس هذه الأبيات التي جاءت -تقريباً- متجاورة في المعلقة تلك الصورة الدموية التي كانت ترهب زهيراً وتفجعه، فتكرار صورة الدم هنا يكشف عن حس مأساوي بطبيعة الأحداث التي عاشها، وعلى مستوى الصورة البصرية فإن ما يمكن أن يشعر به القارئ هو ذلك اللون الأحمر الذي يصبح هو اللون الطاغي، ويبدو أن الشاعر لم يستخدم اللون الأحمر هنا استخدامات خارجة عن نطاق الموت؛ وذلك ليعزز رسم عالم مهدد بالقتل والموت، وهي الصورة التي كان زهير يقف ضدها ويرفضها بقوة لا متناهية، لأن منظر الدم منظر كريه يثير البشاعة والخوف في نفس الشاعر.

لقد استطاع زهير أن يرسم عالماً يسيطر فيه اللون الأحمر، إذ إن تفشي هذا اللون الذي يشكل في مرتين القافية عنده، ما هو إلا إصرار على أن يترك الشاعر القارئ منجذباً إلى صورة الدم فهو يحول اللغة والانفعال والشعور إلى لون، كما أنه يحول اللون إلى لغة وانفعال وشعور، فآخر كلمة يسمعها المرء في البيتين هي كلمة "الدم"، وهي كلمة تثير الفزع في عالم يسوده الحرب والقتل والدمار. ولكن الشاعر أراد أن يشكل بتكراره لهذا اللون علامة لا تقف عند حدود العلاقة بين ما يشاهد ويرى، وإنما أراد أن يثير القارئ أو السمع باستنفار وعيه إلى خطورة مثل هذا اللون.

إن اللون الأحمر المتمثل بالدم جزءٌ أساسيٌ في الصورة الشعرية، فهو ليس خالياً من الدلالة النفسية والوجدانية، وإنما هو مرتبط بموقف نفسي يبعث على الخوف؛ لأنه يغدو تجسيداً لعالم الموت والقتل. وإن تكثيف الشاعر للون الأحمر في المعلقة يكشف عن رغبة قارة في نفسه يتغيا من ورائها التأكيد على كراهية الحرب من جانب، والحفاظ على الحياة من جانب آخر، وقد كرس اللون الأحمر مثل هذه الرؤية التي سعى زهير لتوكيدها وترسيخها.

وإلى جانب دور اللون الأحمر على مستوى المعلقة يظهر هذا اللون ضمن سياقات أخرى في ديوان زهير، وذلك من خلال حديثه عن بطولة الممدوحين في المعارك. يقول زهير في الفرسان الذين يمدحهم:

وإنْ يُقتلُوا فيُشتَفَى بدِمائِهم وكانُوا، قديماً من مناياهُمُ القَتْلُ[٢٧]

يعكس اللون الأحمر هنا بعد التشفي من الخصوم، فممدوحو الشاعر رجال إذا قتلوا رضي بهم من قتلهم، إذ تصبح دماؤهم علامة بارزة على التشفي؛ لأن الدم هنا علامة من علامات الموت والقتل، لكنه جاء في سياق الحديث عن البطولة والشجاعة، فاللون الأحمر يغدو ضمن هذا السياق لوناً لا يخرج عن دلالته التي ارتبط بها في أبيات المعلقة التي تحدثت عن "الدم" اللون الأحمر.

ويشير اللون الأحمر إلى الموت والانتقام، إذ يحمل اللون دلالة لا توحي إلا بالقتل، كما في مدح زهير لهرم بن سنان:

إذا الخيلُ جَالَتْ في القَنَا وتكشَّفتْ عَوابسَ لا يُسألْنَ غَيرَ طِعانِ
وكُرَّتْ جميعاً ثم فُرِّقَ بَيْنَها سَقَى رُمحَهُ، منها، بأحمَرَ قَانِي[٢٨]

يستخدم زهير اللون الأحمر مباشرة لأول مرة، وهي المرة الوحيدة التي ذكر فيها هذا اللون مباشرة، ويعكس هذا اللون من خلال السياق الاستعاري سقى رمحه منها بأحمر قاني توتراً لا على صعيد البناء الاستعاري فقط، وإنما على صعيد الرؤية البصرية التي تعكسها دلالة اللون نفسه، فالرمح يشرب الدم، وشرب الدم يشير هنا إلى الانتقام والقتل والنيل من الأعداء. فالعبارة الاستعارية التي يحتل اللون مركزها تحمل دلالة إيحائية قوية، فلو قال الشاعر بأن ممدوحه شجاع لكانت العبارة عادية غير قادرة على التأثير والانفعال.

ويشكل اللون الأصفر بعداً يتجاوز البعد البصري إلى أن يتساوق ويتلاءم مع معنى البيت الكلي أو مع سياق الأبيات أو القصيدة التي يرد فيها، ومن ذلك قول زهير في مدح هرم بن سنان:

يُغادِرُ القِرْنَ مُصفَرّاً أناملُهُ يَميلُ في الرُّمحِ مَيلَ المائحِ الأسِنِ[٢٩]

يمتزج عنصر اللون مع عنصر الحركة ليظهر الاثنان حركة تتشكل خيوطها من خلال اعتماد الشاعر على عناصر متعددة تستطيع أن تمنح البيت شعريته وإيحائيته، وإلى جانب ذلك فإن اللون الأصفر يشكل هنا بعدين: الأول سلبي إذ إنه يبرز صورة القتل والموت، وإن الأصابع الصفراء تقدم صورة لا ترتاح لها النفس الإنسانية، لأنها تقريب لعالم الموت والقتل والفناء، أما البعد الآخر فإن اللون الأصفر في ارتباطه بالممدوح يشكل بعداً إيجابياً؛ لأن الممدوح هو الذي امتلك القدرة على جعل أصابع العدو صفراء.

ويظل اللون الأصفر عند زهير متعلقاً بسياق الحديث عن الموت والقتل، ويحمل هذا اللون دلالتين متناقضتين، دلالة أولى توحي بموت الخصم ودلالة أخرى تؤكد انتصار الممدوح وإيجابية فعله، يقول زهير:

فيَبدَؤُهُ بَضَرْبَةٍ أو يَشُكُّهُ بنافذة تَصْفَرُّ منه الأنامِلُ[٣٠]

إن اصفرار الأنامل يعكس بعداً كنائياً دالاً على الموت والانطفاء والخمود، وقد عمد الشاعر إلى استخدام اصفرار الأنامل مرتين ضمن سياق الحديث عن الموت، ولهذا يتحدث عن الجزء "الأنامل" معتمداً في ذلك على اللون، وهو يعني في الوقت نفسه الموت الكلي، لأن اللون الأصفر ضمن هذا السياق ينسجم مع دلالة الموت والقتل.

استطاع الشاعر أن يجعل من اللون مركز الصورة الاستعارية، وذلك لوضعه اللون ضمن سياق أكسبه إيحائية تتجلى من خلالها درجة الشعرية، إذ لو قال الشاعر: إن الممدوح قتل الخصم لكان كلامه مباشراً وعادياً، ولكن موقف الشاعر وجه طبيعة اختيار "تصفر منه الأنامل"؛ لأنها ربما تكون الأرشق والأقدر على التعبير عن موقفه فنياً.

وفي إطار استخدام اللون في المجال الإنساني يعود اللون الأبيض بالظهور من جديد وإن كان ظهوراً غير مباشر، يقول زهير مهدداً الحارث بن ورقاء الصيداوي:

لئن حَلَلْتَ بجَوٍّ في بني أسَدٍ ... في دين عمرو وحالت بيننا فدكُ

ليأتينَّكَ مِنِّي مَنطِقٌ قَذَعٌ ... باقٍ، كما دَنَّسَ القُبطيَّةَ الوَدَكُ[٣١]

يظهر اللون هنا داخلاً في إطار السياق الشعري دخولاً عميقاً، فهو ليس هامشياً، وإنما هو شيء يحتل مكانة أساسية في إطار تشكيل الصورة الشعرية ليكون هو الأكثر بروزاً، فالثوب الأبيض "القبطية" هنا يجسد مماثلة حسية لشيء معنوي، أي أن المنطق القذع يشوب صفاءه ونقاءه أي تغيير يحدث فيه، فاللون الأبيض المشوب بالودك يشير إلى بعد سلبي يتلاقى مع المنطق القذع، إذ إن تدنيس اللون الأبيض يعني اختراقاً لما هو نقي وصاف.

ولذلك فإن تدنيس الثوب الأبيض بالودك إشارة ذكية استطاعت أن تعكس الصورة السيئة التي يمنحها الشاعر للمهجو، فاللون هنا يشكل بؤرة السياق، لأنه يدخل في تشكيل الصورة الشعرية ويمنحها بعداً إيحائياً، إذ تنتقل الأشياء المعنوية إلى دائرة المشاهد والمعاين، والمشاهد والمعاين يثير الحواس، ويوقظ في النفس تداعيات تشكل كيفية إدراك الإنسان للون لا مشاهدته فقط.

وقد أخضع زهير الزمن لمدلولات اللون، لكن إخضاعه له لم يأت بمعزل عن

الدلالات الذهنية والشعورية، إذ إن الزمن يتحول من خلال اللـون إلى شيء حسي مع أنه معنوي، يقول:

إذا السَّنَةُ الشَّهْبَاءُ بالنَّاسِ أجْحَفَتْ ونـالَ كِـرامَ المـال في السـنَّةِ الأكْـلُ

رأيتُ ذوي الحاجاتِ حولَ بُيُوتِـهِم قِطيناً لهم حتّى إذا أنْبَـتَ البَقْـلُ[٣٢]

تبرز في هذين البيتين علامتان لونيتان: الأولى مباشرة وصريحة متمثلة "بالشـهباء"، والأخرى غير مباشرة وهي "أنبت البقل" للدلالة على اخضرار النبات وتجدد الحيـاة، إذ إن السنة الشهباء وسم للزمن بالجدب والجفاف والقسوة والشعور بـالجوع والفقـر في حين أن "أنبت البقل" تجسد عالماً نقيضاً لعالم الجدب وهو الاخضرار والنداوة والطراوة.

وقد استطاع الشاعر من خلال لعبة الألوان أن يقيم مقابلة بين لونين يشكل كل منهما صورة مناقضة للآخر، إذ إن "الشهباء" توضـع في مقـابل الأخضـر مـع أن الأول يحمل دلالة مغايرة تماماً للدلالة التي يحملها اللون الثـاني، إذ إن قـول الشـاعر إذا أنبـت البقل" يستطيع أن ينفي السنة الشهباء نفياً قطعياً، وهذا النفـي يجلّي صـورة الممدوحـين اللذين يدور حولهما سياق الأبيات وهما الحارث بـن عـوف وهـرم بـن سـنان. فكـأن الشاعر يريد أن يقدم لهما صورة مميزة مؤداها أن كرمهما لا يكون إلا في وقت الشـدائد، واستطاع أن يقدم هذه الفكرة من خلال اعتماده الواضح على تشكيل الألوان.

ثانياً: اللون وعالم الحيوان

لقد شكل اللون عنصراً من عناصر الصورة الشعرية التي تتحدث عـن الحيـوان في ديوان زهير، وتمثل هذا الأمر في طبيعة الألوان التي أسبغها زهير على عالم الحيوان. وهي ألوان منها ما يتعلق بالمظهر الخـارجي، ومنـها مـا يتعلـق بـالبعد النفسـي الـذي يعكسه اللون، وبهذا يكون زهير قد أدرك اختياره لطبيعة اللون المسـتخدم في تشـكيل الصورة الشعرية.

اتخذت الناقة في شعر زهير صورة لونية تكاد تكون نمطية وذلك لتكرارهـا، وإن تكرار الصورة النمطية لا بد أن يكون مرتبطـاً بالوظيفـة الـتي يؤديـها اللـون في إطـار الصورة، يقول زهير:

- وتَنْضَـحُ ذفْراهـا بجَـون كأنَّـهُ عَصيمُ كُحَيلٍ في المراجِلِ مُعْقَـد[٣٢]
- كـأنَّ كُحَيـلاً خَالَطَتـهُ عَنَيـةٌ بَدفّين منـها اسـترخَيا وَلبـانَ[٣٤]
- كـأنَّ بضـاحي جِلدهـا ومَقَذّهـا نَضيحَ كُحَيْـلٍ أعْقَدَتْـهُ المَراجِـلِ[٣٥]

تشكل هذه الأبيات صورة نمطية قائمة في الدرجة الأولى على اللون مستخدمة في كل مرة أسلوب التشبيه وأداة التشبيه "كأنّ"، فهو يتحدث عن العرق الأسود الذي يتصبب على جسد الناقة مشبهاً إياه بالقطران، وإن هذا السواد الذي يؤطر هذه الصورة الشعرية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعاناة والشدة والقسوة، وهي أشياء كان لابد للناقة أن تصادفها في رحلتها.

وحتى يعكس الشاعر آثار التعب والقسوة والمعاناة فإنه يوظف اللون توظيفاً دالاً على هذه الأشياء يقول:

كبَنْيانـة القَرْبـيِّ مَوضِـعُ رحلِـها وآثارُ نِسْـعَيها مـن الـدَّفِّ أبلَـق[٣٦]

يصور الشاعر هنا ضخامة الناقة ويضفي عليها هالة كبيرة ويقدمها تقديماً يليق بالرحلة الصعبة، وحتى يؤكد هذا فقد بيّن أن آثار السيور التي تشد على جنبي الناقة قد تركت جلدها بين الأبيض والأسود، وهنا يتأرجح اللون بين البياض والسواد للدلالة على المتغير الذي يطرأ على جسد الناقة، وهو تغير ناتج عن المعاناة وقسوة الرحلة.

وقد استغل زهير اللون في حديثه عن البقرة الوحشية بشكل يوحي بأبعاد ودلالات تتعلق بما يعكسه السياق الذي استخدم فيه اللون، يقول:

أضَاعَتْ فلـم تُغْفَـرْ لهـا غَفَلاتُـها فلاقَـتْ بَيَانـاً عِنـدَ آخـرِ مَعْـهَد
دَمَاً عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجُلُ الطَّيرُ حَولَـهُ وبضْـعَ لِحـامٍ في إهـابٍ مُقَـدَّدِ[٣٧]

إن البقرة الوحشية الباحثة عن ولدها استطاعت أن تجد دليلاً، ولكنه دليل لا يعلن نبأ عثورها على ولدها حياً، بل إنه دليل يؤكد الموت ويثبته، وهذا ما دل على ذلك في الحديث عن اللون وعلاقته بالإنسان.

ويبدو أن جعل "الدم" علامة على القتل والموت والفتك عنصر أساسي في شعر

زهير الذي عاصر الحروب ورأى القتل والموت المجاني يفتك بالناس من حوله، وقد ظلت هذه الصورة مختمرة في (لا وعيه) ولم تفارقه حتى وهو يتحدث عن القتل في عالم الحيوان، ويبدو أن اللون الأحمر يرتبط بأبعاد نفسية بارزة في شعر زهير، وإذا كان ذلك مرتبطاً بدلالة رمزية فإن من الصعوبة تحديدها، إذ إن "لغة الألوان تخاطب العواطف والنفس برمزية قديمة قدم الإنسان"[٣٨].

ومما يؤكد اختلاف استخدام دلالات اللون الواحد عند زهير أن السياق هو الذي يحدد الجمالية التي يكتسبها اللون، فاللون الأحمر "الدم" قد مثل في البيت السابق خسارة كبيرة للبقرة، أما اللون الأحمر "الدم" في البيت التالي فإنه دلالة الانتصار على الأعداء. يقول بعد أن تحدث عن صراع البقرة مع الكلاب:

كأنَّ دماءَ المؤسَداتِ بنَحرِهَا أطِبَّةُ صِرْفٍ في قَضيمٍ مُصَرَّدِ[٣٩]

تبرز الدماء دلالة إيجابية، إذ إنها تجسيد عميق لقتل الأعداء والانتصار على الأخطار، فهذه الدماء هي دماء الكلاب التي تعاركت مع البقرة حتى سالت دماؤها على رقبتها في خطوط كأنها طرائق حمراء. فالدم هنا يدلل على الانتصار وقتل الأعداء والفوز عليهم، إذ إنه يأتي في نهاية شريحة البقرة الوحشية. وجعل الدماء في نحرها للدلالة على تلاحمها مع الكلاب وفوزها عليها، إذ إن دماء الكلاب تتحول إلى علامة نصر وفوز، فاللون الأحمر متجذّر ومترسب في (لا وعي) الشاعر حتى وهو يتحدث عن عالم الحيوان.

وجاء اللون الأسود مرتبطاً بالبقرة الوحشية وذلك في مجال دفاعها عن النفس، يقول زهير:

فأنقذها من عُمْرَةِ الموتِ أنَّها رأت أنَّها إنْ تَنْظُرِ النَّبْلَ تُقْصَدِ
نَجَاءُ مُجِدٌّ لَيسَ فيه وَتِيرةٌ وتَذْبيبُها عنها بأسحَمَ مِذْوَدِ[٤٠]

فالبقرة الوحشية تدفع الكلاب بقرونها ولكن الشاعر لم يذكر القرون، وإنما ذكر صفتها، فلماذا استغنى الشاعر بالصفة عن الموصوف؟ ربما يكون لذلك دلالة تنسجم مع جو الصراع، فلو قال: (قرن) لكانت الكلمة عادية، ولكن أسحم تحمل إشارة

تلتقطها العين لترى أنَّ السواد هنا يحمل إثارة سلبية، لأنه يستفز الكلاب ويهددها بالقتل.

وتظهر براعة الشاعر في استغلال دلالات الألوان عندما يقدم صورتين لونيتين متناقضتين في بيتين متتاليين، يقول مصوراً شكل البقرة وحركتها:

ورأيَتُها نكباءَ تَحْسِبُ أنَّها طُلِيَتْ بقار، أو كُحَيلٍ، مُعْقد

وتَيَمَّمتْ عُرضَ الفَلاةِ كأنَّهَا غَرّاءُ من قِطَعِ السَّحابِ الأقهَد[41]

يشكل الشاعر في هذين البيتين صورتين متناقضتين للبقرة الوحشية، فقد قدمها سوداء بيضاء في آن واحد، إن النظرة المنطقية تنفي أن تكون البقرة الوحشية تمتلك هاتين الصفتين المتناقضتين، لقد اعتمد زهير بن أبي سلمى على اللون لا ليعبر عن الشكل الخارجي، وإنما في قدرته على جعل ما هو داخلي ينعكس على الخارج، ويعني هذا أن البقرة الوحشية قد عاشت مأساة الفقد وخسران الابن، فجاء الشاعر باللون الأسود ليكون تجسيداً مأساوياً لذلك الحزن والألم الذي يعتور نفسية البقرة، فالسواد يتناسب مع الحزن والكآبة والقتامة، إذ إن السواد الذي قدمه الشاعر ليس سواداً عادياً، وإنما هو سواد قاتم إذ إنه "قار أو كحيل معقد" ويقصد به القطران شديد السواد.

وعلى النقيض من هذا فإن البيت الثاني يجسد عزم البقرة على الفوز والنجاة من خطر الصيادين وكلابهم، ولذلك أظهر الشاعر البقرة على أنها بيضاء، وإن هذا البياض يجسد الأمل بتحقيق النجاة أو الحياة لها، وذلك بتحقيقها الانتصار على الذين قتلوا ابنها، وعلى هذا الأساس يمكن إدراك غاية الشاعر من الجمع بين لونين متناقضين، إذ إن كلاً منهما يشكل دلالة خاصة به، وهما دلالة الموت ودلالة الأمل.

وتتجلى أهمية اللون هنا في تحوله إلى حالة شعورية "فاللونان المتضادان - في مفهوم هذا التفسير - هما حالتان شعوريتان عاشتهما البقرة الرمز في زمن واحد - وهما بالرغم من أنهما متضادان -مترابطان ترابط لحمة قوية، إن الحالة الثانية منهما - وهي حالة العزم على الفوز - كانت قد ولدتها الحالة الأولى، حالة موت الابن، وبهذا تتنزل الحياة - في نظر الشاعر - من رحم الموت"[42].

ومما يدعم دلالة الأسود على الفقد قول الشاعر:

كَخَنساءَ سَفعاءِ الملاطِمِ حُرَّةٍ مُسافِرةٍ مزؤودةٍ أمِّ فَرْقَدِ[٤٣]

فصفة السواد التي تمنح للبقرة الوحشية هنا هي صفة ربما تجسد البعد النفسي الذي يسقطه الشاعر على البقرة، إذ إن الشاعر يصر على وصفها بالسواد وذلك في افتتاحية مشهد تشبيه الناقة بها، لأنه يريد أن يقدم البقرة الوحشية على أنها تعيش مأساة ومعاناة قاسيتين.

وعلى الرغم من ذلك فإن البقرة الوحشية تمتلك صفات جمالية أيضاً، وقد عبر الشاعر عن ذلك عندما قال:

وناظِرتَين تَطْحَرانِ قذاهُما كأنَّهما مَكْحُولَتانِ بإثمدِ[٤٤]

إن الجمالية التي يمنحها الشاعر للبقرة تتحقق من خلال جمال عيونها التي كحلت بالكحل الأسود، وقد تمثلت جمالية البقرة الوحشية ذات العيون المكحولة من خلال كثرة تشبيه الشعراء الجاهليين عيون النساء بعيون البقر الوحشي.

وقد اقترنت صورة الثور الوحشي باللون في شعر زهير، ومن ذلك تلك الألوان التي تشكل الشكل الخارجي أو تعكس بعداً عاطفياً أو وجدانياً يتجاوب مع تجربة الشاعر، يقول مشبهاً الناقة بالثور الوحشي:

وكأنَّها بعدَ الكَلالِ عِشِيَّةً قَهْبُ الإهابِ، مُلمَّعٌ بسَوادِ[٤٥]

يشبه الشاعر البقرة الوحشية بعد أن أصابها التعب بثور وحشي ذي جلد أبيض وقوائم ملمعة بالسواد، وربما لا تقتصر مرجعية اللون هنا على حدود الأشياء الظاهرية وإنما تتعدى ذلك إلى الأشياء المعنوية، لأن المعنى ربما يحتمل دلالة بصرية ودلالة ذهنية في آن واحد، وإذا كان اللون الذي منح للثور الوحشي يجسد مثل هذه الدلالة فإن الأمر يعود إلى الخبرة والدلالات النفسية المكتسبة للون مع مرور الزمن.

واستغل زهير اللون الأحمر في حديثه عن الثور الوحشي، وهو لون طارئ وليس لوناً جسدياً خارجياً يشكل سمة دائمة من سمات الثور الوحشي، يقول مصوراً عراك الثور مع الكلاب:

- كَـرَّ فَفَـرَّجَ أولاهـا بنـافذة نَجْـلاءَ تُتْبِـعُ رَوْقَيْـه دمـاً دفقـاً[٤٦]
- فتركْنَـه خَضِـلَ الجَبـينِ كأنَّـه فَرْمٌ بـه كَـدْمُ البِكَـارة مُصعَـبُ[٤٧]

اقترنت صورة الثور باللون الأحمر "الدم" في هذين البيتين اللذين يجسدان طبيعة الصراع الذي كان على الثور أن يصارع فيه الكلاب، وهنا يتجلى فعل البطولة ضد الأخطار، فالثور يقتل الكلاب ويسيل دمها بصورة كثيفة وكأنه يتشفى ويروي غليله، وفي البيت الثاني يتجسد فعل البطولة، إذ تسيل دماء الكلاب على جبين الثور، وجعل الشاعر هذه الدماء كالحناء والخضاب، إذ إن الدم السائل على جبين الثور يحمل دلالة إيجابية تمثل الانتصار على الكلاب، ويحتمل أن يكون الحناء هنا إمارة أو علامة على الفوز، وكأن اللون هنا يتحول إلى حالة نفسية تعبر عن زهو الانتصار وبهجة الفوز.

وقد احتفى زهير باللون في صورة الحمار الوحشي وقدَّمه تقديماً جمالياً في بعض الأحيان، إذ يقول:

أكَـلَ الرَّبيـعَ بـها يُفَـزِّعُ سمعـه بَمكانـهِ هَـزِجُ العَشـيَّةِ أصْـهَبُ[٤٨]

يكمل اللون الصورة الجمالية الممنوحة لهذا الحمار الوحشي، الذي أكل الربيع الدال على الاخضرار، ولذلك كان يصيح فرحاً هزجاً، فجاء اللون ليكمل هذه الصورة، إذ تشير كلمة "أصهب" إلى دلالة لونية خارجية يوصف بها شعر الحمار، وكأن العلامة اللونية هنا هي علامة دالة على صورة الحمار الذي يعيش الخصب والأمن، وهما عنصران كفيلان بإيحاء إيجابي يكتمل من خلال دلالة الألوان.

ويبدو أن الشاعر يختار الحديث عن اللون في مقدمة المقطع الذي يتحدث فيه عن الحمار الوحشي، يقول:

وقـد أرُوحُ أمـامَ الحَـيِّ مُقْتَنِصـاً قُمْرَاً مراتِعُـها القيعـانُ والنَّبَـكُ[٤٩]

يحتفل الشاعر بصورة الحمر الوحشية التي يريد أن يصطادها، فهي حمر بيض البطون تعيش في أجواء الخصب، ولا يمكن للمرء أن يدرك أهمية اللون الأبيض هنا

إذا ما كان يعكس بعداً آخر غير المظهر الخارجي، وربما يشير هذا اللون هنا إلى الأمل الذي يداعب خيال الشاعر الحالم بالفوز والنصر، إذ إنه استغنى هنا باللون عن الاسم، أو بالصفة عن الموصوف.

وإذا كانت الصفات اللونية هي صفات ثابتة في الحمار فإن الشاعر يأتي بصفات لونية طارئة تتناسب مع سياق القصيدة وجوها، فقد قدم الحمار الذي اخضرت مشافره، يقول:

ثلاثٌ كأقواسِ السَّراءِ وناشِطٌ قد اخضرَّ من لسِّ الغَمِيرِ جَحَافِلُه[٥٠]

إن اللون الأخضر الذي يعلو مشافر الحمار الوحشي يجسد ذلك الخصب والنعيم الذي يعيشه الحمار الوحشي، فالاخضرار هو صفة لونية طارئة تهيأت لهذا الحمار الوحشي من خلال لَس الغمير الذي لكثرته كان الحمار يتناوله بمقدمة الفم، فاللون الأخضر هنا يجسد دلالات الخصب والنماء. وقد انتقل الخصب والنماء إلى جسد الحمار الوحشي ليكون اللون الأخضر الذي اكتسبه دلالة على الخصب فاللون الأخضر لون الحقول الخصبة ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، لذا يرمز اللون الأخضر إلى الأمل[٥١].

ومن الألوان الطارئة التي ارتبطت بالحمار الوحشي قول زهير:

فَرَدَّ علينا العَيْرَ من دون إلفِهِ على رَغْمِهِ يَدْمَى نَساهُ وفَائِلُه[٥٢]

إن الإشارة التي تجسد اللون هي صيغة الفعل يدمى، وعلى الرغم من أن الحمار لم يكتسب هذا اللون من قبل، إلا أن تحولات العلاقات في القصيدة قد جعلت الشاعر يقدم الحمار وهو مدمى النسا والفائل، فاللون الأحمر يمثل القتل والموت والانتصار في آن واحد، وهذا يعني أن اللون الأحمر بالنسبة للحمار يعني الموت، ولكنه يمثل بالنسبة للشاعر الانتصار.

وفي سياق ثبات اللون وتغيره تبرز قدرة الشاعر على استغلال اللون نفسه في غير دلالة وإيحاء، يقول:

أقَبُّ كَصَدْرِ أسْمَرَ ذي كعوبٍ لَهُ من كُلِّ مُلمعةٍ إبساءُ[٥٣]

يبرز الشاعر هنا صورة السواد لتؤكد النماء والخصب والتكاثر والتناسل، وقد تمثل هذا في قوله "ملمعة"، والملمعة هي التي أشرقت ضروعها للحمل واسودت الحلمتان، فاللون الأسود هنا لا يحمل أي بعد سلبي، وإنما يحمل دلالة إيجابية تعكس الامتلاء والتكاثر، وهذا يعني أن ذكاء الشاعر وصنعته قد قادته إلى التلاعب بدلالات اللون من بيت إلى آخر، فالسياق هو الذي يحدد دلالة اللون ولا توجد دلالة ثابتة إلا في بعض الأحيان.

وفي حديث زهير عن الظليم يبرز عنصر اللون في قوله:

- كأنّي وردْفي والفتانِ ونُمْرُقي على خاضبِ السَّاقَين أزعرَ نِقْنقِ[٥٤]
- هل تُبلغَنّي إلى الأخيارَ ناجيةٌ تخدي كوَخْدَ ظَلِيمٍ خَاضِبٍ زَعِرِ[٥٥]

يظهر من هذه الأبيات أن الشاعر استحضر الصفة واستغنى عن الموصوف وذلك عندما قال: "خاضب" كما يبدو في البيت الأول، أما في البيت الثاني فقد صرح بذكر الموصوف "ظليم خاضب"، ويتجلى في هذين البيتين كيف أن الشاعر شكل صورة نمطية للظليم يحتل فيها اللون مكانة أساسية، فهو يشبه الناقة بالظليم ولذلك يصر على إظهار خصوصية المشبه به حتى يمنح المشبه قيمة وقدرة، فالظليم يظهر مخضباً، والخاضب هو الذي خضبت ساقاه من أكل الربيع، وهذا يعني أن الخضاب هنا يحمل دلالة لونية انعكست بفعل جو الخصب الذي يعيش فيه، كما أن "الخاضب" تمنح الظليم صفة الجو أو الوسط الذي ينعم بما فيه من خصب ونماء، ولذلك يبدو اللون هنا صفة طارئة اكتسبها الظليم من الوسط الذي يعيش فيه.

وقد اعتمد الشاعر في بعض الأحيان على اللون في بناء صورة خاصة بالخيول التي تحدث عنها، إذ تعددت الألوان التي تدخلت في تشكيل صورة الخيول عند زهير فمن اللون الأحمر إلى الفضي إلى الأسود فالمخضب. وإذا كان اللونان الأحمر والفضي يعكسان صفات جمالية خارجية في الحصان، فإن اللونين الآخرين يرتبطان بمدلولات جديدة ناتجة عن المتغيرات التي تطرأ على شخصية الحصان، يقول زهير:

- قَطَعتُ بملبُونٍ كأنَّ جِلالَه نُضتْ عن أدِيمٍ مَسَّهُ الطَّلُّ أحمَرَا[٥٦]

- ولقد غَدَوتُ على القَيصِ بسابحٍ مثلِ الوَذِيلةِ جُرْشُعٍ لأمِ[٥٧]

فاللونان هنا يعكسان بعداً جمالياً في شخصية الحصان الذي يحتفي بأوصافه الشاعر احتفاءً كبيراً، وهذا الاحتفاء بالبعد الجمالي الخارجي الذي ربما يقترن بأبعاد ذهنية خاصة لدى الشاعر، يختلف عن اقتران اللون بأبعاد بصرية وذهنية في قول زهير الآتي:

ورُحْنَا به ينْضُو الجِيادَ عَشِيةً مُخَضَّبَةً أرساغُهُ وحَواملُه[٥٨]

يبدو أن وصف الأرساغ والحوامل بـ"المخضبة" في هذا البيت الذي يشكل نهاية مشهد الصيد عند زهير يوحي باللون الطارئ الذي يتصف به الحصان، ولون الخضاب هنا هو اللون الأحمر وهو غير اللون الأحمر في قول الشاعر "مسه الطل أحمراً إذ إن اللون الأحمر "الخضاب" هنا ما هو إلا لون طارئ يجسد بطولة الحصان وفوزه، وإن هذا الخضاب للأرساغ والحوامل يدخل ضمن معطى طقسي، إذ كان من عادة العرب أن يخضبوا الحصان الذي يفوز بدم الصيد[٥٩] هذا إذا لم يكن الخضاب مرتبطاً بإرث ميثولوجي لم يصل إلينا.

ومن الألوان الطارئة التي تتصل بالحصان قول زهير:

إذا ما سَمِعْنَا صارخاً مَعْجَتْ بنا إلى صوتِه وُرْقُ المراكِلِ ضُمَّرُ[٦٠]

إن الكلمة الدالة على اللون في هذا البيت هي كلمة "ورق" والمقصود بها هنا اللون الأسود وهو لون طارئ على جسد الحصان، إذ إنه يعني أن مراكل الحصان اسودت من أرجل الفرسان لكثرة الركوب في الحرب، وإن اسوداد المراكل ما هو إلا علامة من العلامات التي توحي بقوة الحصان وكثرة مشاركته في الحروب، مما يمنحه خصوصية لا تدل على بطولته وحسب، وإنما على بطولة الفارس الذي يركب مثل هذا الحصان أيضاً.

وقد منح زهير الطير ألواناً مختلفة، يقول عن الصقر:

- من عاقِصٍ أمْغَرِ الساقينِ مُنْصَلتٍ في الخَدِّ منه إذا استقبَلْتَه سَفَعُ[٦١]
- أهوى لَها أسفَعُ الخَدَّينِ مُطَّرِقٌ ريشَ القوادِمِ لم تُنْصَبْ لهُ الشَّرَكُ[٦٢]

يبرز اللون الأسود المتمثل بقول الشاعر "سفع وأسفع" دلالة لونية خاصة بالصقر، واللون الأسود هنا داخل في تشكيل صورة الصقر الذي يتحين الفرص للنيل من الفريسة، وإذا كان اللون الأسود يمثل دلالة لونية ثابتة في الصقر، فإن زهيراً منح الصقر لوناً طارئاً عندما قال:

فَزَلَّ عنها وأوفَى رأسَ مَرْقَبَةٍ كمنَصبِ العِتْرِ دَمَّى رأسَهُ النُّسُكُ[٦٣]

يصور هذا البيت المصير الذي مني به الصقر في محاولته الانقضاض على فريسته فقد ارتطم بالمرقبة وقتل، فجاء الفعل "دمى" ليكون شاهداً على القتل والموت، وهذا تمثيل حقيقي لحسن الانتقام من المفترس المتمثل بموت الصقر، إذ إن الصراع طالما يريق دماء، والدماء علامة لونية أساسية تبرز بشكل واضح عند زهير.

وقد قدم زهير القطاة معتمداً في تصويرها على اللون، يقول:

- جُونيَّةٌ كحَصَاةِ القَسْمِ مَرْتَعُها بالسِّيِّ مما تُنْبِتُ القَفْعاءُ والحَسَكُ[٦٤]
- جُونيَّةٌ كَقَرِيِّ السَّلْمِ واثِقَةٌ نَفْساً بما سَوفَ تُوليهِ وتَتَّدِعُ[٦٥]

فاللون الذي يمنحه الشاعر للقطاة هو اللون الجوني، وهو لون ربما لا يحقق سوى مظهر خارجي ليس إلا، وإذا كان تكرار مثل هذه الصفة في القطاة يعني لوناً ثابتاً للقطاة عند زهير، فإن ذلك ربما يعود إلى الصورة النمطية.

وقد ورد اللون الأزرق في الحديث عن الكلاب، يقول:

رُزْقُ العُيونِ طواها حُسْنُ صنعتِه مُجَوَّعاتٌ كما تطوى بها الخِرَقا[٦٦]

ويبدو أن العيون الزرق تنسجم انسجاماً واضحاً مع صورة الكلاب التي أقام القانص على رعايتها لكنه أهزلها وأضمرها، وهي كلاب جائعة ضامرة كطي الخرق. وربما تتلاءم هذه الصفات مع العيون الزرق، إذ إن الشاعر يرى أن يقدم الكلاب على أنها مفترسة، فهو يهول في وصف الكلاب ليبين أن انتصار الثور عليها لم يكن انتصاراً باهتاً، وإنما هو انتصار منتزع من خصم قوي متمثل هنا بالكلاب.

ثالثاً: الألوان وعناصر أخرى

لقد تدخلت الألوان في تشكيل صورة شعرية أخرى تتصل بالمكان والزمان والماء والسلاح والحرب والخمرة. ويبدو أن اللون يشكل عنصراً أساسياً في حديث الشاعر عن هذه الأشياء، يقول زهير واصفاً الأرض الخصبة:

فقالَ شِياهٌ رائِعاتٌ بِقَفْرَةٍ بُمستأسِدِ القُرْيانِ حُوٌّ مَسائلُهُ[٦٧]

يقدم الشاعر هنا وصفاً لحالة الشياه الراتعة الآمنة المطمئنة وحتى يكمل الشاعر هذا المشهد جعل الشياه ترتع وسط نبات طال وتم، حتى إن مسائله أصبحت "حواً"، فكلمة "حو" تكمل اللوحة المبهجة التي يقدمها الشاعر، إذ تكتمل بها الصورة التي تشي بالخصب والتفتح والحياة. فاللون المتمثل بكلمة "حو" استطاع أن يبرز تلك الجمالية المتحققة من خلاله، لأن العرب كانت إذا ما أرادت المبالغة في وصف الخصب كانوا يقولون: "حو"[٦٨].

وقد أسهم اللون في الكشف عن طريق الرحلة التي يسلكها الشاعر يقول:

وبَيْداءَ تيهٍ، تَخْرَجُ العَيْنُ وَسْطَها مُخَفَّقَةٍ غَبْرَاءَ صَرْمَاءَ سَمْلَقِ
قطعتُ إذاً ما آلآلُ آضَ كأنَّهُ سُيُوفٌ تَنَحّى نَسْفَةٌ ثم تَلْتَقِي[٦٩]

يرسم الشاعر لوحة مكانية تتداخل فيها الألوان بشكل مثير، إذ إن الفلاة التي يقطعها الشاعر فلاة تيه مضللة تحتار العين فيها، لا يخفق بها إلا السراب ولا يثيرها إلا الغبار، ولا نبت فيها ولا ماء. ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحد في رسم صورة البيداء، وإنما يضيف إلى وصفه عنصراً لونياً ماثلاً في قوله "غبراء"، حتى يعزز الصفة المهولة والموحشة والمقفرة لهذه البيداء. وإن تضخيم صورة البيداء إلى هذا الحد وراءه قصد يرمي إليه الشاعر وهو تحدّيه لهذه البيداء على الرغم من حالاتها وصفاتها المخيفة.

ويكشف اللون في البيت الثاني عن دلالة أخرى؛ إذ يجتمع هذا اللون وهو لون السراب في بياضه وبريقه مع اللون "غبراء" لأن اللون الأبيض هنا لا يجسد عنصر الأمل، وإنما يجسد عنصراً يتساوق وينسجم مع اللون "غبراء"، لأن السياق يحدد ذلك.

ولذلك يمكن أن يقال هنا إن السياق الشعري هو القادر على تحديد ماهية اللون، إذ تتراوح دلالات الألوان حسب السياقات التي ترد فيها.

يقول زهير أيضاً:

وَبَلْدَةٍ، لا تُرامُ، خائفةٍ زَوْرَاءَ، مُغْبَرَّةٍ جَوانِبُها

كَلَّفْتُها عِرْمِساً عُذَافِرةً ذاتَ هِبابٍ فَعْمَاً مَنَاكِبُها[٧٠]

يظهر من خلال هذه الأبيات أن هناك نمطية خاصة بزهير يفتتح فيها الحديث عن الرحلة، فهو يصف البلدة التي لا يقدر عليها، فهي ذات خوف ليس طريقها بمستقيم، ويضيف إليها صورة لونية وهي ماثلة في قوله "مغبرة"، ليجسد من خلالها صورة اليباس والقحل والخوف والجدب، وهي صورة تتجاوب مع بعضها، فليس اختيار اللون شيئاً خارجاً عن سياق الأبيات بل يشكل لب الصورة ومحورها الأساسي، ويقول واصفاً الطريق بأنها بيضاء:

وأبيضَ عادِيٍّ تلوحُ مُتُونُهُ على البيد كالسَّيح اليماني المُبلَّجِ[٧١]

فالطريق هنا يتصف بالبياض، لكنه البياض الذي لا يبعث على الأمل والنقاء والصفاء، وإنما هو البياض الذي يصور الخواء والجفاف، فالطريق أبيض وبياضه يشبه بياض الثوب اليماني، فالشاعر يرسم صورة للطريق يبرز فيها الصعوبة والمخاطرة حتى يظهر قدرته وقدرة ناقته على قطع مثل هذا الطريق.

وعند حديث زهير عن الحرب والسلاح استطاع أن يشكل صورة معتمداً على اللون، يقول واصفاً القوس:

عُرْشٌ كحاشيةِ الإزار شَرِيجَةٌ صَفْراءُ لا سِدْرٌ ولا هي ئَألَب[٧٢]

فهو يرسم لقوسه صورة ينفي عنها الضعف، فهي قوس طويلة صلبة صفراء، واللون الأصفر هنا هو لون جمالي ينسجم مع الصفات الأخرى التي منحها الشاعر للقوس.

ويقول أيضاً واصفاً الدروع:

ومُفاضةٍ كالنَّهْيِ تَنْسُجُهُ الصَّبَا بَيْضاءَ كَفَّتَ فَضلَها بِمُهنّدِ[٧٣]

فالدروع توصف بأنها بيضاء ولون البياض هنا دلالة على البريق واللمعان، وهو لون يأتلف مع صورة الحرب التي يتحدث عنها، ويقول أيضاً:

عليها أُسُودٌ ضَارِباتٌ لَبُوسُهُم سَوابِغُ بِيضٌ لا يُخَرِّقُها النَّبْلُ[٧٤]

يصف الشاعر الدروع ضمن سياق الحديث عن الفرسان الأبطال الذين اعتادوا الحروب حتى إنهم كثيراً ما يرتدون الدروع البيضاء التي لا تستطيع النبل أن تخترقها، فاللون الأبيض هو لون الدروع، وهو لون يعكس ذلك البريق واللمعان لهذه الدروع، حتى تكتمل صورة القوة التي صور فيها الفرسان.

وعلى الرغم من أن زهيراً لم يحتف بوصف الخمرة في شعره إلا أنه صورها وتحدَّث عنها حين قال:

ذَاكَ وقد أصبَحُ الخَليلَ بصَهْبَاءَ كُمَيتٍ صافٍ جَوانِبُها

مثلِ دمِ الشَّادِنِ الذَّبيحِ إذا أثْأَقَ منها الرَّووقَ شَارِبُها[٧٥]

فهو يصور الخمرة تصويراً يلعب فيه اللون دوراً أساسياً، فعنصر اللون يتدخل تدخلاً واضحاً في تشكيل صورة الخمرة فهي صهباء كميت، ومثل الدم، ولذلك يبرز هنا تداخل بين ثلاثة ألوان، تنسجم مع جو مجلس الشراب.

ويتدخل اللون في تشكيل صورة الماء والمطر عند زهير، فقد صور الماء بأنه أزرق، إذ يقول:

فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً حِمامُه وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المتخيِّم[٧٦]

يتحدث زهير هنا عن نهاية مشهد رحلة الظعائن، وجعل غاية الرحلة الوصول إلى الماء، وكأن هم الظعائن الوصول إلى الماء الذي يمثل الشيء الكثير للإنسان الجاهلي، ولكنه أصر على أن يصف هذا الماء بالصفاء وذلك من خلال قوله (زرق)، وذلك بما يشيعه اللون الأزرق من دلالة الكثرة والوفرة والصفاء، إذ إنه ماء لم يورد من قبل، والماء الذي اختار الشاعر أن يصفه بأنه أزرق وصاف يرتبط بدلالة الوصول إلى الحياة في مقابل الموت المتمثل بالحرب التي تحدث عنها الشاعر في القصيدة، ويبرز الشاعر صورة المطر وانعكاساته على الطبيعة قارناً إياها باللون عندما يقول:

وَغَيْث مـنَ الوَسْـمِيِّ حُـوٌّ تِلاعُـهُ أجَـابَتْ رَوابيـه النِّجَـاءَ هَواطِلُـه[٧٧]

فحديث الشاعر عن الغيث الوسمي جاء بعد انتهائه مـن الحديـث عـن الطلـل والشيخوخة، إذ إن الغيث هنا يشكل بداية الحديث عن رحلة الصيد، ويختـار الشـاعر أن يقدم صورة للغيث الذي يجسد الخصب والنماء والحيـاة، فـهو غيـث حـو تلاعـه، والحو اللون الأخضر الذي يقترب من السواد لشدة اخضراره، واللون الأخضـر هنـا انعكاس لتباشير الخصب والنداوة والطراوة، وبذلك تكون تجليات اللون قـادرة علـى أن تبرز رؤية الشاعر وحلمه برؤية عالم يفيض بالحياة والتفتح والأمل.

وفي مقابل الدلالة الإيجابية للماء والمطر في الأبيات السابقة، فإن الماء من خـلال اللون يحمل دلالة سلبية، وذلك عندما يقول الشاعر متحدثاً عن الضفادع:

يَخْرُجْنَ من شَرَيات ماؤُها طَحِـلٌ على الجُذُوعِ يَخَفْنَ الغَمَّ والغَرَقَـا[٧٨]

فصورة الماء هنا "طحل" للدلالة على الكدر والبعد عـن الصفـاء والنقـاء، فالمـاء الكدر أو "الطحل" يتلاءم مع السياق الذي يتحدث فيه الشاعر عن خوف الضفادع من الغرق والغم، وقد وصف زهير لون الماء بأنه أصفر إذ قال:

وخَـالي الجَبَـا أوَردتُـهُ فاسـتَقَوا بسُـفْرتِهم مـن آجـنِ المـاءِ أصْفَـرَا
رأوا لَبَثـاً مِنَّـا عليـه اسـتِقاؤنا وريُّ مطايانـا بِـهِ أن تُغَمَّـرَا[٧٩]

فاللون الأصفر هنا يعكس كدر الماء وتغيره لقدم عهد الناس به، مـع أن اللـون الأصفر لا يشي بالارتياح، ولأنه كذلك فإن الشاعر رأى أن يصـف المـاء المتغير بأنـه أصفر، وهو لون يتناسب مع رؤية الشاعر ومع موقفه، فلون المـاء الأصفـر لا يوحـي بالارتياح كما يوحي به اللون الأزرق. فالقوم عندما رأوا زهيراً مشغولاً بسقاية خيلـه بتروٍّ شديد اضطروا إلى شرب ماء متغير الطعم لونه أصفر.

وقد اقترنت صورة الزمان باللون عند حديث الشاعر عن الليل والنـهار يقـول متحدثاً عن الطريق:

زَجَـرْتُ عَليـهِ حُـرَّةً أرْحبيَّـةً وقد كانَ لونُ اللَّيلِ مثلَ اليَرَنْدَج[٨٠]

يتحدث زهير هنا عن رحلته على الناقة، وبعد أن تحدث عن المكان المتمثل بالطريق فإنه تحدث عن العنصر الزماني المتمثل "بالليل". وحتى يبالغ في وصف عنف الزمان والمكان فإنه اختار أن يصف الليل باليرندج وهو "الجلود السود"، والسواد هنا يلتقي التقاء واضحاً مع حديث لشاعر عن الصعوبات التي تكتنف رحلته، فقد قدم هذه الصورة المليئة بالصعوبات ليصور قدرته على تجاوزها، وذلك من خلال تجسيده لعنف الزمان، وقد وصف الشاعر ليلة الثور الوحشي وما تعرض إليه من مطر وبرد، إذ يقول:

ليلتَه كلَّها حتى إذا حَسَرَتْ عنه النجومُ أضاءَ الصُبْحُ فانطَلَقَا[٨١]

فهنا يراوح الشاعر بين السواد "الليل" وبين البياض "الصباح"، فالسواد يمثل الكدر والظلام، وإضاءة الصباح تمثل الانبلاج والفجر الجديد. إذ يزيح الشاعر اللون الأسود ليحل محله اللون الأبيض، ليدلل على الانتقال والتحول الذي طرأ على حالة الثور الوحشي. ويقول الشاعر متحدثاً عن الليل والنهار:

ومَرْقَبَةٍ عرفاءَ أوْفَيتُ مُقْصِراً لأستأنِسَ الأشْباحَ منها وأنظُرَا
على عَجَلٍ منّي غِشاشاً وقد دَنا دُرَى اللَّيلِ واحمرَّ النَّهارُ وَأدْبَرَا[٨٢]

يأتي الحديث هنا عن خروج الشاعر إلى الهضبة ينظر فيها، وقد هبط هذه الهضبة مسرعاً، وحتى يمثل دخوله في هذه المنطقة فإنه ذكر حضور الليل أي اللون الأسود وإدبار النهار "اللون الأحمر" المتمثل باصفرار الشمس، وقد عكست الألوان هذه صورة الليل ورحلة الشاعر فيه، لكنه أتى بالألوان ليمثل رحلته في الليل، وهي رحلة عكست قوة الشاعر وبطولته، فهو لا يرتحل في النهار، لأن النهار وضوح، وإنما يرتحل في الليل لأنه أسود ومظلم، وهذا يعزز عنصر القوة وينفي عنه الخوف. كما أن إقبال الليل وإدبار النهار عبر عنهما الشاعر من خلال اللون، فاللون هنا يمتلك دلالات عن التحول الذي يصيب الزمن.

لقد مثل اللون في شعر زهير عنصراً أساسياً من عناصر البناء الشعري، فليست دلالة اللون عملية هامشية بعيدة عن الوعي والإدراك في كثير من الأحيان، وإنما هي

عملية واعية ذات طابع قصدي يتغيا الشاعر من ورائها تقديم رؤيته وموقفه من العالم الذي يتحدث عنه تقديماً فنياً ذا منحى جمالي في الدرجة الأولى، ويستطيع الباحث أن يدرك بسهولة أن دلالات الألوان تعكس أبعاداً نفسية أو اجتماعية أو ميثولوجية في بعض الأحيان[٨٣].

وليس غريباً أن تكون صنعة زهير[٨٤] في جزء منها قد تجلت في اعتماده الأساسي على اللون في تشكيل نسيج شعره، فقد تعددت الألوان سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة، لكنها شكلت ملمحاً فنياً يؤكد انخطاف المرء بالمشاهد والمعاين والمدرك، وقدرة الشاعر على تحويل اللون من صورة بصرية إلى صورة ذهنية لها ارتباطات وجدانية مختمرة في التجربة والخبرة الحياتية التي يكتسبها الشاعر.

وجسّد اللون في شعر زهير قيماً جمالية مختلفة، وذلك حسب طبيعة اللون فيما إذا كانت ثابتة أو طارئة، ففي بعض الأحيان يكون اللون طارئاً ليعبر عن حالة شعورية ونفسية؛ لأنه يكون مرتبطاً بهواجس الذات الشاعرة ارتباطاً وجدانياً، ولكن هذا اللون الطارئ لا ينفي جمالية الألوان الثابتة غير المتغيرة، فتارة تتغير مدلولات اللون نفسه وتارة تتغير مدلولات الأشياء التي يمنحها زهير صبغة لونية معينة، فنجد أن الحصان قد يظهر أحمر ويظهر أسود فاللون الأبيض يحتمل تارة دلالة إيجابية وجمالية وتارة يحمل دلالة سلبية.

وقد تمثلت جمالية اللون في شعر زهير من خلال السياق الشعري، فالسياق قد يكون هو الحكم والفيصل في استخراج دلالة اللون، فاللون ليس زخرفة ومنظراً، وإنما هو في المقام الأول حامل دلالات يعيشها المبدع ويعيشها المتلقي في آن واحد، وربما يستطيع المتلقي أن يقرأ دلالات الألوان قراءة إيجابية تختلف عن مقصدية الشاعر، ولكن كل ذلك لا يلغي الإشارة إلى نقطة مهمة وأساسية فيما إذا كانت الألوان مرتبطة بإرث ميثولوجي أو رمزي في القديم، لأن عنصر اللون عنصر يرتبط إدراكه واستخدامه بالمبدع والمتلقي في آن واحد، وإن اختلفت دلالة الألوان باختلاف المرجعية التي ينطلقان منها[٨٥].

وتظهر في شعر زهير براعة فائقة في تشكيل لوحات شعرية تقوم خيوطها على اللون، ومما هو لافت أن زهيراً استخدم الألوان في كثير من الأحيان استخداماً نفسياً، إذ يمكن أن يكون اللون الأحمر "الدم" هو اللون الأكثر حضوراً في شعر زهير، إذ يظهر في المجال الإنساني والمجال الحيواني، ومجال اللون والأشياء الأخرى، وربما يكون ذلك مرتبطاً بخبرة الشاعر وبتجربته، إذ إن تجربة زهير مع القتل والدم تجربة مثبتة تاريخياً وفنياً. "فقد تُسبِّبُ رؤيةُ حادث دموي في الصغر، رفضَ اللون الأحمر أو كراهيته، ولا عجب فاللون الأحمر لون الدم بالفعل"(٨٦).

ويكاد يكون اللون الأحمر مرتبطاً بوعي الشاعر أو بلاوعيه وهذا أمر لا يهم ولكن المهم أن الشاعر يؤكد في كل مرة على دموية الحياة وعلى الصراع، ولذلك لا بد أن يشكل اللون بعداً إيجابياً حتى وإن كان يحمل دلالة سلبية في نفسية الشاعر، إذ إن المهم هو كيفية التعبير عما هو سلبي والقدرة على تقديم الرؤية الشعرية بأسلوب مؤثر وفعال يحقق الغاية التي يتوخى الشاعر أن يصل إليها.

إن عالم الألوان عند زهير قد شكل نقاطاً أساسية تنتشر في فضاء نصه الشعري بشكل واضح حتى إنه استطاع أن يبني هذا العالم بناء لا ينفصل عن تجربته الذاتية وخبرته الحياتية، فالقصيدة تفيض بألوان مختلفة، وكل لون له ارتباطه الوثيق بأعماق نفس المبدع، إذ إن اختيار اللون وتوظيفه يُعدّ عنصراً أساسياً في بناء الصورة الشعرية التي تؤكد شعرية الألوان، إذ تصبح الألوان في الشعر محملة بدلالات يمكن أن تقرأ قراءات متعددة، ولذلك اختارت هذه الدراسة السياق ليكون هو الفيصل في الحكم على جمالية اللون.

ومن هنا تكمن جمالية اللون في ارتباطه بالرؤية البصرية التي تشكل جوهر ارتباط اللون المبدع والمتلقي على حد سواء فالمبدع يلتقط اللون ويضعه ضمن سياق شعري، والقارئ تلتقط عينه اللون ويحاول أن يجد له تفسيراً، إذ إن اللون يعلي من عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقاً(٨٧)، بل ربما يشكل في الشعر علامة بارزة لأنه يمتلك قوة إضافية، قد لا تمتلكها الكلمات الأخرى ضمن السياق الشعري.

وقد يكون إدراك الشاعر لأهمية اللون التي تتجاوز الحدود البصرية هو الذي أدّى إلى استخدام هذه الظاهرة بشكل مكثف في شعره، إذ يعمد إلى أن يدخل اللون

ليس في التركيب وحسب، وإنما في إنتاج الدلالة أيضاً. واللون على هذا الأساس ليس زينة أو زركشة أو زخرفة وحسب، وإنما يعكس ما بعد الرؤية البصرية سواء أكان ذلك على مستوى الإبداع أم على مستوى التلقي، لقد كانت صور زهير اللونية أكثر إثارة وتكويناً للبعد الانفعالي والعاطفي الذي يمكن أن يكون مرتبطاً بشكل جذري مع دلالات اللون المخزونة في الذاكرة، تلك الألوان التي تشير إلى الفرح أو تشير إلى الحزن والكدر. وقد استغل زهير دلالات الألوان استغلالاً جمالياً حتى وهو يتحدث عن أفكار وموضوعات قد لا تبدو جمالية في بعض الأحيان من ذلك صورة "الدم" المتكررة في شعره.

فالألوان يمكن أن تستغل للتأثير والإقناع والإعجاب، وهي عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية حين توحي ولا تشير فقط، وعندئذ تكون قادرة على أن تقنع القارئ، وتنال إعجابه وتشد انتباهه وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً[٨٨]، وعلى هذا الأساس فإن الشيء الأكثر جدة وجمالاً يمكن أن يثير وعي المتلقي ويستنفره ليجعله أشد ارتباطاً بما يقرأ محاولاً تفسير اختيار الشاعر للونٍ دون غيره.

الهوامش

١- نعيم اليافي: الشعر بين الفنون الجميلة، ص١٠ وما بعدها. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨. وانظر كمال عيد: جماليات الفنون، ص٤٢، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠.

٢- الجاحظ، الحيوان ج٣/ ص١٣٢. تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: المجمع العلمي العربي الإسلامي، ١٩٦٩.

٣- ابن طباطبا: عيار الشعر ص ص٥-٦، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٥٦.

٤- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص٧١، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار بمصر ١٣٦٧هـ.

٥- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٠٤، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١.

٦- انظر بسام قطوس وموسى ربابعة: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، ١٩٩٤، ص ص٣٣-٦٨. وحول استخدام الألوان في الشعر العربي المعاصر انظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٣٤ وما بعدها، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨، ومحمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ص١٢٣-١٤٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٥. ومحمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص١١٧ وما بعدها. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

٧- ديوان زهير بن أبي سلمى ص٧٣، صنعة أبي العباس ثعلب، قدمه ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢. المها: بقر الوحش، أدماء: ظبية بيضاء.

٨- انظر علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص٧٧. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠. وانظر: قصي حسين: الأسطوري في الجاهلية المعيوش التاريخي والمرموز الشعري، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ١٩٨٦، ص١٣٢.

٩- ديوان زهير: ص٢٤٩. الأدحي هو موضع بيض النعامة. وكنفا النعامة: جناحاها. العفاء: الريش، الجؤجؤ: الصدر، شعارها: غطاؤها.

١٠- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص٢٠٠، بيروت: دار الآداب، ١٩٩١. وانظر علي البطل: الصورة الفنية، ص ص٧٩-٨٠.

١١- ديوان زهير: ص٢٤٩.

١٢- عبد العزيز المقالح: إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان، ٢٨٣، ٢٨٤، ١٩٨٥. ص٦٢.

١٣- ديوان زهير: ص٣٧-٣٩، عتاق: كرام، الكلة: الستر، وراد: لون الورد، حواشيها: نواحيها، الفنا: شجر ثمره أحمر وفيه نقطة سوداء.

١٤- شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي ص٩٦، القاهرة: انترناشيونال اكسبرس، ١٩٨٨.

١٥- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦٥، عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦.

١٦- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص٢٥٠، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤. وانظر حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، ص٤٨ وما بعدها، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ١٩٩٣، إذ درس ظاهرة الظعائن وجعلها مرتبطة مع قصيدة الحرب.

١٧- ديوان زهير: ص١٢٢، المعتفون: الذين يأتونه يطلبون ما عنده، نوافله: عطاؤه.

١٨- محمد عبد المطلب: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص٥٧.

١٩- ديوان زهير: ص٦٦، أغر: في وجهه غرة، أي بيِّن الكرم، العناة: الأسرى، الربقا: جمع ربقة وهو حبل طويل.

٢٠- المصدر نفسه، ص٩٧.

٢١- يوسف نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص٣٥، القاهرة: دار الاتحاد العربي للطباعة، ١٩٨٥.

٢٢- ديوان زهير: ص٩٦، ورد: تعلوه حمرة، الغتر: الغبر، أجر: جمع جرو والجرو للسباع من الكلاب أمثالها.

٢٣- المصدر نفسه، ص١١٤، الخليط: الصاحب، نزايله: نفارقه، خليقته: طبيعته.

٢٤- إبراهيم دملخي: الألوان نظرياً وعملياً، ص٦٧، حلب: مطبعة أوفست الكندي، ١٩٨٣.

٢٥- فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٦٣، ص١٦٠.

٢٦- ديوان زهير: ص٤٠، ص٤٦، ص٤٧. الساعيان: الحارث بن عوف وهرم بن سنان. تبزل: تشقق، غمار: الماء الكثير.

٢٧- المصدر نفسه، ص١٠١.

٢٨- المصدر نفسه ص٢٦٥. عوابس: كوالح. تكشفت: انهزمت. آن: الذي قد انتهت حرمته.

٢٩- المصدر نفسه، ص١١١، مصفراً أنامله: دنا موته، الآسن: الذي يغشى عليه من ريح البئر. المائح: الذي ينزل إلى أسفل البئر يملأ الدلو إذا قل الماء.

٣٠- المصدر نفسه، ص٢١٦. النافذة: الطعنة الشديدة التي تنفذ في الجسم.

٣١- المصدر نفسه، ص١٤٦، جو: واد، دين عمرو: طاعته، فدك: أرض، القذع: القبيح، القبطية: الثوب الأبيض، الودك: الشحم.

٣٢- المصدر نفسه، ص١٠٥. الشهباء: البيضاء، القطين: أهل الرجل وحشمه.

٣٣- المصدر نفسه، ص١٦٨. الذفريان: الحيدان الناتئان في القفا، الجون: الأسود، كحيل: رقيق القطران.

٣٤- المصدر نفسه، ص٢٦٣، اللبان: الصدر.

٣٥- المصدر نفسه، ص٢١٥، الضاحي: الظاهر، المقذ: ما بين الأذنين من القفا، النضيح: رشيش الماء والعرق.

٣٦- المصدر نفسه، ص١٨٩، الدف: الجنب، النسع: سير تشد به الرحال، الأبلق: الأبيض في سواد.

٣٧- المصدر نفسه، ص١٧٠. أضاعت: تركت ولدها وغفلت عنه، معهد: موضع عهدته فيه. شلو: بقية الجسد، لحام: جمع لحم، إهاب: جلد، مقدد: مخرق ومشقق.

٣٨- يحيى حمودة: نظرية اللون، ص١٣٥، د.م، ١٩٨١.

٣٩- ديوان زهير، ص١٧٢، الموسد: المهيج، الأطبة: وهي الجلدة التي تجعل على طرفي الجلد في القرية، القضم: الجلد الأبيض.

٤٠- المصدر نفسه، ص١٧١، تقصد: تقتل، النجاء: السرعة، وتيرة: تلبث، تذبيبها: دفاعها، الأسحم: الأسود.

٤١- المصدر نفسه، ص٢٠٠، نكباء: متنكبة عن الطريق، القار: من هنأ، الإبل، الكحيل: القطران، معقد: يعقد بالنار، غرّاء: سحابة بيضاء، الأقهد: الأبيض، تيممت: تعمدت ومضت.

٤٢- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٦١، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤.

٤٣- ديوان زهير: ص١٦٩، خنساء: الخنس: تأخر أرنبة الأنف، السلع: سواد في حمرة، حرة: كريمة، مزؤودة: مذعورة، الفرقد: ولد البقرة.

٤٤- المصدر نفسه، ص١٦٩، تطحران: ترميان، الإثمد: الكحل.

٤٥- المصدر نفسه، ص٢٤٢. الكلال: الإعياء، القهب: الأبيض، الإهاب: الجلد.

٤٦- المصدر نفسه، ص٦٣، الروق: القرن.

٤٧- المصدر نفسه، ص٢٧٣، خضل: المبتل، القرم: الفحل، البكارة: جمع بكر وهو الفتى من الإبل، المصعب: الصعب الانقياد.

٤٨- المصدر نفسه، ص٢٦٩، الأصهب: من كان في شعره حمرة أو شقرة.

٤٩- المصدر نفسه، ص١٤٠، القمر: حمر الوحش البيض البطون، النبك: رواب من طين.

٥٠- المصدر نفسه، ص١١٧. الجحافل: جمع جحفلة وهو للحيوان كالشفة للإنسان.

٥١- إبراهيم دملخي: الألوان نظرياً وعملياً، ص٨١.

٥٢- المصدر نفسه، ص١٢٠، النسا: عرق في الرجل، والفائل: عرق في الورك.

٥٣- المصدر نفسه، ص٧٥، أقب: ضامر، أسمر: الرمح، اللمعة: الإتان أشرقت ضروعها للحمل واسودت الحلمتان.

٥٤- المصدر نفسه، ص١٨٣، الردف: الحقيبة، النمرقة: الوسادة، الخاضب: قد خضب البقل ساقه، أزعر: قليل الريش، نقنق: ينقنق في صوته.

٥٥- المصدر نفسه، ص٢٢٩. ناجية: سريعة، تخدي: من الوخد وهو ضرب من السير في سرعة.

٥٦- المصدر نفسه، ص١٩٣، ملبون: فرس يسقى اللبن، نضت: سقطت، أديم: جلد. الطل: المطر.

٥٧- المصدر نفسه، ص١٨٧، القنيص: الصيد، سابح: فرس جواد خفيف، الوذيلة: الفضة، الجرشع: الضخم الجنين، اللأم: الملتئم الشديد.

٥٨- المصدر نفسه، ص١٢٠، ينضو: يتقدم، الأرساغ: جمع رسغ وهو المفصل ما بين الساعد والكف.

٥٩- ابن قتيبة، كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، جـ١/ ٦٧. حيدر أباد، ١٩٤٩. وانظر: محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب جـ٣/ ١٨، تحقيق محمد بهجت الأثري، القاهرة، ١٩٢٤.

٦٠- ديوان زهير، ص١٦٤، الصارخ: المستغيث، معجت: مرت مروراً سريعاً، المراكل: الموضع من الفرس الذي يركله الفارس برجله. الورق: لونه لون الرماد.

٦١- المصدر نفسه، ص١٧٧ عاقص: صقر يلوي عنقه، أمغر الساقين: لا ريش

عليهما منصلت: ماض، سفع: سواد في حمرة.

٦٢- المصدر نفسه، ص١٤٢. هوى: انقض.

٦٣- المصدر نفسه، ص١٤٤، المرقبة: المكان المشرف، العتر: الذي يذبح في رجب. النسك جمع نسيكة وهو ما يذبح عليه.

٦٤- المصدر نفسه، ص١٤١، جونية: الجوني والكدري فيهما سواد، حصاة القسم: هي الحصاة التي يقدر بها الماء في القدح. السي: ما استوى من الأرض، القفعاء: بقلة من أحرار البقل، الحسك: ثمر النفل وهو من دقيق النبات.

٦٥- المصدر نفسه، ص٧٩. القري: ماء يجمع في الحوض، السلم: موضع، تتدع: لا تجهد نفسها.

٦٦- المصدر نفسها، ص٦٢، طواها: هزلها، وأضمرها، صنعته: قيامه عليها.

٦٧- المصدر نفسه، ص١٧٧، الشياه: الحمير، المستأسد من النبت: الذي طال وتم، القريان: مجاري الماء إلى الرياض، الحو: النبات يضرب إلى السواد، مسائله: مسائل الماء.

٦٨- ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، د.ت مادة (حوا).

٦٩- ديوان زهير، ص١٨٢، بيداء: فلاة، تيه: مضلة، مخفقة: تخفق بالسراب، صرماء: لا ماء فيها، سملق: لا نبت فيها. الآل: السراب، آض: صار، نسفة: خطوة.

٧٠- المصدر نفسه، ص١٩٤، لا ترام: لا يقدر عليها، خائفة: ذات خوف، زوراء: ليس طريقها بمستقيم، مغبرة: من الجدب، عرمس: ناقة شديدة، عذافرة: ضخمة، ذات هباب: ذات نشاط، فعماً: ممتلئاً.

٧١- المصدر نفسه، ص٢٣٥، أبيض: طريق، عادي: قديم، البيداء: الصحراء، السيح: الثوب المخطط، المبلج: البين.

٧٢- المصدر نفسه، ص٢٧١، قوس عرش: طويلة، كحاشية الإزار: أي صلبة، شريج: منشقة، يشق عود النبع باثنين ثم تعمل منه قوسان، التألب: الأثل وهو أضعف عود.

٧٣- المصدر نفسه، ص٢٠٢. مفاضة: درع واسعة سابغة، النهي: الغدير، تنسجه الصبا: تنظر إليه كأن فيه طرائق.

٧٤- المصدر نفسه، ص١٠٢، ضاريات: متعودات للحرب، السوابغ: الدروع الواسعة.

٧٥- المصدر نفسه، ص١٩٥، الصهباء: الخمر في لونها. الكميت: بين الأحمر والأسود، الشادن: الغزال، الراووق: مصفاة، أتأق: ملأ.

٧٦- المصدر نفسه، ص٣٩، الجمام: ما اجتمع من الماء، وضعن عصي: أقمن، المتخيم: المقيم، الحاضر: الذي حضر الماء.

٧٧- المصدر نفسه، ص١١٥، الوسمي: أول المطر، الحو: تضرب إلى السواد من شدة الخضرة، التلاع: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي، الروابي: ما ارتفع من الأرض. النجاء: المكان المرتفع، هواطله: مواطره.

٧٨- المصدر نفسه، ص٥٨.

٧٩- المصدر نفسه، ص١٩١، الجبا: ما حول البئر، الآجن: المتغير.

٨٠- المصدر نفسه، ص٢٣٥، البرندج: جلود سود. حرة: كريمة، أرحبية. نسبها إلى فحل.

٨١- المصدر نفسه، ص٦٢.

٨٢- المصدر نفسه، ص١٩٢، المرقبة: الهضبة، عرفاء: طويلة، الأشباح: الشخوص، مقصراً: عشياً، غشاش: عجلة، ذري الليل: أوائله.

٨٣- محمد حافظ ذياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص٤٦.

٨٤- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٨ وما بعدها، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

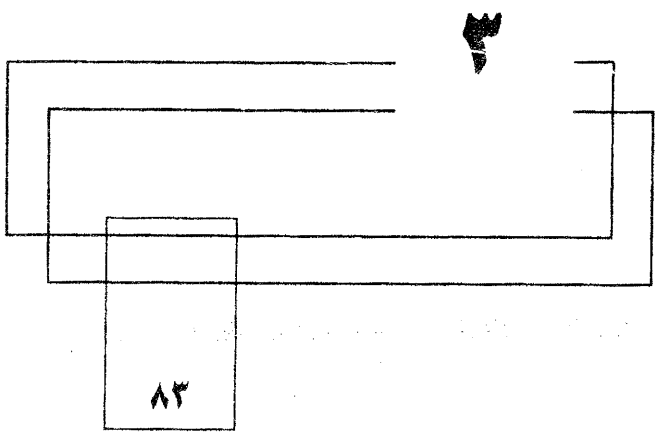
٨٥- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٠٨-١٠٩، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

٨٦- المصدر نفسه، ص ص١٠٨-١٠٩.

٨٧- أروين أدمان: الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ص٩٣، ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة: مكتبة مصر د.ت.

٨٨- بيير جيرو: الأسلوبية. ص١٧، ترجمة منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤.

البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي



الفصل الثالث

البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي

تمهيد:

يبدو أن صراع الإنسان مع الزمن قضية لا تخص الشعر الجاهلي بشكل خاص، وإنما هي قضية عامة تصور موقف الإنسان من الزمن سواء أكان هذا الموقف تصالحياً أم تصادمياً، وقد عبر الشعراء الجاهليون عن مواقفهم وإحساسهم بالزمن بلغة شعرية راقية، تبتعد عن التقريرية والمباشرة، ويكاد يكون إحساسهم بالزمن قد قادهم إلى اختيار أسلوب إيحائي يقوم على الكشف عن رؤية الشعراء الداخلية للزمن من خلال إدراكهم له وإحساسهم به.

وثمة دراسات تناولت قضية الزمن في الشعر الجاهلي بوجه عام[1]، ولكن غاية هذه الدراسة ماثلة في اكتشاف أساليب الشعراء في التعبير عن الدهر، وقدرتهم على التعبير عما هو مجرد، فجاءت لغتهم بعيدة عن المباشرة، وقد وقف البحث عند "الدهر" بوجه خاص، لأن كلمة الدهر من أكثر الكلمات دوراناً في الشعر الجاهلي دون أن يتحدث عن ألفاظ الزمن الأخرى؛ لأن ذلك يحتاج إلى دراسة ثانية.

ومن خلال استقراء الشواهد الشعرية التي تحدثت عن الدهر يظهر أن الشاعر الجاهلي قد صاغ إحساسه بالدهر معتمداً الأسلوب المجازي وبخاصة الاستعارة التي تتجلى فيها قدرة الشاعر على التعبير عما هو معنوي بشكل محسوس، يكشف عن تقريب الأشياء التي لا تدرك إلا بالعقل ويجعلها مشخصة ماثلة للعيان.

وإن مثل هذا الأسلوب من التعبير يسمى في الدراسات الحديثة بالتشخيص Personification، والكلمة ذات أصل لاتيني، ومعناها اللغوي مأخوذ من Persona وتعني شكلاً أو قناعاً، Facere وتعنى عَملَ أو صنعَ، أما المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة فهو "منح الأشياء المعنوية أو الجامدة صفات حيوية أو إنسانية"[2].

والتشخيص قريب مما يعرف في البلاغة العربية بالاستعارة المكنية[٣] التي تقوم على إضفاء الصفات الإنسانية على غير ما هو إنساني وبخاصة الأشياء المعنوية، ولذلك عبر النقاد العرب عما هو قريب من التشخيص، يقول عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة: "فإنك لترى بها الجماد ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أراك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[٤].

لقد ارتبط التشخيص عند عبد القاهر الجرجاني بفكرة التقديم الحسي للمعنى وتشخيصه وبث الحياة فيه، وقد أكد عبد القاهر الجرجاني الحديث عن فكرة التشخيص دون أن يسميها، يقول: "كذلك حكم الشعر فيما يصفه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبني المميز والمعدوم المفقود في حكم الموجود"[٥].

ويبدو أن هذا النمط من التعبير لم يكن غائباً عن معالجة القدماء للاستعارة إذ يعلق ابن جنّي على قوله تعالى: (وأدخلناه في رحمتنا) قائلاً: "هذا مجاز يقوم على تشبيه الرحمة وهو أمر معنوي بشيء محسوس ملموس مما يؤكد المعنوي؛ لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عنه الجوهر، وهذا تعال بالعرض وتفخيم له إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين"[٦]. وفي حديث الرماني عن التفريق بين الحقيقة والاستعارة، قال: "والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان مما يحس ويتصور"[٧].

تشير هذه التعليقات بأن القدماء التفتوا إلى هذه الظاهرة بشكل واضح، وذلك من خلال تركيزهم على أسلوب نقل المجرد أو المعنوي من دائرة الإدراك الذهني إلى الإدراك الحسي، وهذا أمر يعكس قدرة مثل هذا التعبير على منح العبارة الشعرية حيوية وجدة تخرج عن نطاق المألوف والعادي.

وستحاول هذه الدراسة أن تستكنه فاعليه التشخيص ودوره في البناء الاستعاري للدهر، منطلقة في ذلك من مقولة أساسية ترى أن التشخيص يعد خرقاً لما

هو مألوف وتجاوزاً للعادي والمتداول، كما أنها ستحاول أن تبين كيفية تصوير الشعراء الجاهليين للدهر، وقدرتهم على التعامل مع ما هو معنوي، وذلك بنقله إلى ما هو محسوس بشكل يعكس رؤية الجاهليين للدهر وكيفية إحساسهم به.

ومن خلال استقراء الشواهد الشعرية للبناء الاستعاري للدهر يمكن تقسيم ذلك إلى قسمين: الأول، الاستعارة المفردة، والثاني: الاستعارة المركبة.

أولاً: الاستعارة المفردة

ويقصد بها تلك الاستعارة - أو ربما استعارتين - التي لا تمتد ولا تتجاوز البيت الشعري الواحد، وإنما يبني الشاعر استعارته ضمن بيت واحد ولا يجعلها استعارة ممتدة إلى أبيات أخرى، إذ يعمد الشاعر إلى بناء استعارته بنقل كلمة من مجال وضعت له إلى مجال لم توضع له في الأصل. وهنا تحدث قيمة النقل الماثل في بناء الاستعارة بحيث تخرج عبارة جديدة لا تلتزم بالمعنى الحرفي أو المعجمي.

لقد صور الشعراء الدهر بصور مختلفة منتزعة من عالم لا ينتمي إلى الدهر، إذ إن الصفات والأفعال التي ألصقت بالدهر ليست من ملازماته ولا مصاحباته في عالم الحقيقة والواقع، وإنما هي صور استمدت من مجالات أخرى تتعلق بعالم الإنسان والحيوان والجماد.

وعلى هذا الأساس فإن معظم الصور المتعلقة بالدهر اتخذت من العالم الإنساني وصور فيها الدهر بصورة تدل على إحساس الشاعر به. ومما هو ملاحظ أنّ معظم الشواهد المتعلقة بالبناء الاستعاري للدهر تدل على أنها استعارات تشخيصية بنيت بناء معتمداً على الفعل مثل: الدهر يرمي، ويغول، ويجري، ويوجع، ويتناول، ويثلم، ويزحزح، ويزعزع، ويأكل، ويومض، ويتعاور، ويغفل، ويخنو، ويبتلي، ويخفي، ويخون، وينظر، ويبتهل، ويسلخ، ويدجو، وينير، ويكب، ويعثر، ويُبكي، ويلعب، ويصرع، ويعظ، ويعض، ويعدو، ويريع، ويمر، وينقض، ويسقي، ويكسو، ويلبس، ويسدي، وهكذا دواليك.

تعكس هذه الأفعال التي تنسب إلى الدهر تعارضاً واضحاً بين الفعل والدهر، إذ إن العلاقة القائمة بين الدهر واللعب واللبس والسقي كلها أفعال توحي بأن لا

تقارب بين الاثنين، فالأفعال في الأصل تنتمي إلى المجال الإنساني ولا تنتمي إلى العالم المعنوي المجرد غير الملموس والمعاين، وهذه قضية أساسية تستدعي البحث عن بؤرة التوتر بين طرفي الاستعارة المستعار والمستعار له.

وليس غريباً أن يعمد الشعراء إلى بناء الاستعارة المتعلقة بالدهر على صيغة الفعل، وذلك لأن الدهر يصبح أقرب إلى رؤاهم ومواقفهم وهواجسهم، فهم لا يرون الدهر ولا يمسونه ولا يحسونه، وإنما يحسون أفعاله، وانعكاساتها على نفوسهم، ولذلك فالأفعال التي تنسب إلى الدهر لا بد أنها ترتبط بالتصورات والمنطلقات والرؤى التي كان الجاهليون ينطلقون منها في النظر إلى الدهر وفعله، يقول امرؤ القيس:

وكَساهُ الدهرُ لوناً ثاغماً ... واستمرّ البطنُ ظهراً فذهب[٨]

يتشكل البناء الاستعاري للدهر من خلال الاستعارة الفعلية، فالفعل "كسا" والفاعل هو "الدهر"، والمألوف والعادي أن لا يكون الدهر فاعلاً للفعل كسا، ولكن الشاعر يمنح الدهر هنا صفة إنسانية وهي "كسا"، ولذلك يصبح الدهر هنا خارجاً عن مجال المجردات وداخلاً في المجال الإنساني، وإن نسبة الفعل كسا إلى الدهر تؤكد فاعلية الدهر وموقف الشاعر منه، إذ إن فاعلية الدهر لا ترد.

وتتجلى فاعلية الدهر في كونه غير محسوس ولكن فعله محسوس، وتظهر هذه الحسية في كون الدهر يكسو، ويكسو "لوناً ثاغماً"، الذي يعني أن نصف شعر الشاعر صار أبيض وظل نصفه الآخر أسود. وإن مثل هذه الصورة تبرز قدرة الشاعر على تقديم التحولات التي طرأت على حياته تقديماً غير مباشر، وإنما عمد إلى البناء الاستعاري القائم على التشخيص، فاللغة المباشرة والتقريرية لا تؤمن بأن الدهر يكسو؛ لأن هذا الفعل ليس من مستلزمات الدهر ولا من مصاحباته.

يقول المرار بن منقذ:

عجبٌ خولةُ إذ تُنكرُني ... أم رأت خولةُ شيخاً قد كبرْ

وكساهُ الدهرُ سباً ناصعاً ... وتحنّى الظهرُ منهُ فأطرْ[٩]

يظهر التشخيص الماثل في قول الشاعر "وكساه الدهر سباً ناصعاً حساً مأساوياً

فاجعاً، وهذا أمر متجسد في إحساس الشاعر بالشيخوخة وتحولات الزمن، فالدهر هنا يمارس فعلاً مجاله الإنسان، وإن مثل هذا التعبير يثير هواجس وانفعالات تصور عجز الإنسان أمام فعل الدهر، وهو فعل يقدم الدهر على أنه يمثل القوة والجبروت في حين أن الإنسان لم يستطع أن يواجه قوة الدهر، فهو يمتلك فاعلية التغيير والتحويل؛ لأنه يمثل القوة والتسلط فهو الذي يملك أن يكسو ومن هنا تتجلى قيمة الاستعارة في تشخيص المجردات التي تبرز أن الصورة الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة[١٠].

وتتجلى قدرة الشاعر على صياغة المجرد ونقله إلى عالم الحس والمعاينة في قول الخنساء:

فقلْتُ لَمَّا رَأَيْتُ الدَّهَرَ ليسَ لَهُ ... مُعَاتِبٌ وَخُدَهُ يُسْدِي وَيَئِيارُ

لَقَدْ نَعَى ابنُ نَهيكٍ لي أخَا ثِقةٍ ... كَانَتْ تُرَجَّمُ عَنْهُ قَبلُ أخْبَارُ[١١]

تقوم العلاقة الاستعارية هنا على أن الدهر لا يعاتب هذا من جهة، كما أنه هو الذي يخيط الثوب ويمد خيوطه ويلحمه، وهو ينفرد بهذا الفعل دون أن يشاركه أحد. إن هذه العلاقات الاستعارية تبرز موقف الشاعرة من الدهر، فلم تصور الدهر وتتحدث عنه كأنها تتحدث عن شيء مجهول، وإنما تحاول أن تتحدث عنه حديث المعاين والمشاهد والملامس، ولذلك لجأت إلى أن تقيم علاقات بين أشياء وعناصر لا علاقات بينها، فالدهر "ليس له معاتب" و "يسدي" و "نيار".

وإذا تمت معاينة حقيقية وواقعية فإن المرء يمكن أن ينظر إليها نظرة الشك حتى إنه يتجرأ على وسمها بالكذب، فالدهر لا يعاتب وهو يمتلك صفة الخياط الذي يقوم بالفعل وحده، ومعنى ذلك أن الدهر يمنح صفات ليست له؛ لأنها صفات لصيقة بالمجال الإنساني، "ولكن لا بد أن ينشأ إحباط مع الاستعارة، ولكن هذا الاحباط ليس كذباً لأنه إحباط لتوقعنا"[١٢]، فتوقع القارئ لا يمكن له أن يرى الدهر يعاتب أو يسدي وينير، ولكن الرؤية العميقة التي تقدمها الشاعرة هي رؤية نابعة من إحساسها بالدهر وانفعالها به.

وقد ظلّ الشاعر الجاهلي مشدوداً إلى الدهر، ولذلك أكثر الشعراء من نسبة الأفعال إلى الدهر بشك يوحي بأنه قوة خارقة تقف في طريق الإنسان العاجز عن رد

فعل الدهر، ولذلك عزا الشعراء كل فعل يعجزون عن رده إلى الدهر، يقول الحارث بن حلزة:

لَّما جَفَانِي أخِلائِي وَأسلعني ... دَهْري وَلَحْمُ عِظَامِي اليومَ يَعْتَرِقُ

أقْبَلْتُ نحو أبي قابوس أمدحُهُ ... إنَّ الثَّنَاءَ لَه والحَمْدَ يَتَّفِقُ[١٣]

يتخذ الدهر صفة جديدة وهي صفة "السلع" ويصبح الدهر ضمن هذا البناء الاستعاري ذا طبيعة لا يمكن أن تنسب إلى العالم المجرد، ولكن إحساس الشاعر بالوضع المأساوي جعله ينسب إلى الدهر فعلاً سلبياً، ولذلك فإنه يدخل الدهر ضمن علاقة جديدة، فالعلاقة بين "الدهر وأسلع" ليست علاقة معجمية، وإنما هي علاقة مجازية مبنية على رؤية عميقة للتعامل مع ما هو معنوي ومجرد، إذ إن الشاعر عمد إلى مثل هذا التعبير مع أنه كان بإمكانه أن يقول: "إن ظهره قد احدودب"، ولذلك فإن الشاعر أعطى الدهر فعلاً جديداً من خلال وضعه في سياق جديد.

ومن الأفعال التي منحت للدهر فعل "لعب"، وهذا الفعل دال على الاستهتار والاستهزاء بالخصم، ولذلك فإن الدهر يمارس هذا الفعل؛ لأنه لا يرى خصماً أمامه، يقول أبو دؤاد الإيادي:

والدَّهرُ يَلْعَبُ بالفَتَى ... والدَّهْرُ أرْوَغُ مِنْ ثُعَالَه[١٤]

تكتسب هذه الاستعارة دلالاتها القوية وإيحاءها من خلال الجمع بين عنصرين لا علاقة بينهما وهما "الدهر واللعب"، وعلى صعيد الواقع فإن اللعب شيء متصل بالكائن الحي، ولهذا يصبح الجمع بين العنصرين أمراً بحاجة إلى إعادة تأمل، لأنه ينطوي على قدر من الغرابة، والغرابة عنصر من عناصر الشعرية.

ويبدو أن عنصر الغرابة هنا قد منح اللغة درجة من التوتر والإيحاء، وهي لغة تشكلت منها تراكيب جديدة غير معهودة، وهذه التراكيب الجديدة هي التي تنبثق من رؤية الشاعر للأشياء التي هي رؤية لا تؤمن بالعلاقات المنطقية بين الأشياء، "ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع"[١٥].

وليس من شك في أن الموقف النفسي قد قاد الشاعر إلى أن يصدر الدهر على هذا النحو، وهو تصوير يقوم على خبرة الشاعر في تعامله مع الدهر، فالدهر لا يزيد عن كونه لاعباً، لكن لعبه يحمل معه بعداً سلبياً، إذ إنه يلعب بالإنسان، ولذلك جاءت ردة الفعل عنيفة عندما أضاف الشاعر إلى الاستعارة استعارة أخرى وصف الدهر فيها بأنه أروغ من الثعلب، لينشأ هنا توتر في العلاقة القائمة بين الشاعر والدهر، ويظل هذا التوتر قائماً؛ لأنه نابع من طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر، وهو موقف يشعر فيه بأنه لا يزيد عن كونه هدفاً للعب الدهر ولهوه. وقد أكد الشعراء هذه الصفة في الدهر، يقول توبة بن مضرس:

تُعَدّي المُصيباتُ الفتى وَهْوَ عَاجِزٌ وَيَلعبُ صَرْفُ الدَّهرِ بالحَازِمِ الجلْدِ[١٦]

على الرغم من أن الاستعارة في هذا البيت تتماثل مع الاستعارة في البيت السابق إلا أن الشاعر هنا أضاف عنصراً جديداً، وهو أن الدهر يلعب لكنه لا يلعب بالإنسان الضعيف، وإنما بالإنسان الحازم الصارم. وهذا أمر يعزز العجز الإنساني عن مواجهة الدهر، ولم يلجأ الشاعر إلى أن يعبر عن مثل هذا الإحساس تعبيراً مباشراً، وإنما عمد إلى إقامة علاقات جديدة بين العناصر اللغوية للعبارة الشعرية حتى يؤكد ما يريد، ويتجلى في مثل هذا التشكيل الاستعاري إحساس عميق بالعنصر الذي يتحدث عنه الشاعر "فالصورة الشعرية هي إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثير ممكن، وباعتبارها كذلك فإنها مساوية لجميع الطرق المعتمدة لزيادة الإحساس بالشيء"[١٧].

ويرسم قيس بن الخطيم صورة حسية للدهر يقربها من ذهن المتلقي ووعيه، إذ يقول:

مَنْ بَكَ غافلاً لم يَلْقَ بُؤْساً يَنُخْ يَوْماً بسَاحَتِهِ القَضَاءُ

تَنَاوَلُهُ بَنَاتُ الدَّهْرِ حَتَّى تُثَلّمَهُ كما انثَلَمَ الإنَاءُ[١٨]

يبدو أن الشاعر حريص على أن يمنح الدهر صفات حسية مكثفة، وهي صور تبرز عظمة الدهر وتفوقه وانتصاره الدائم، فهو "يتناول" و "يثلم". وهذان الفعلان ليسا من مستلزمات الدهر ولا ينتميان إلى مجاله اللغوي، وإنما منح الشاعر الدهر هذه الصفات ليصور موقفه منه، فالإنسان الغافل لا يسلم من أذى الدهر، إذ تتناوله بنات

الدهر وتثلمه وتحدث به جروحاً وندوباً كالإناء المكسور، وكأن فعل الدهر يأتي تجسيداً لصفة الحقد الذي يمارسه ضد الإنسان.

ويوضع الدهر ضمن سياق جديد عندما يصبح مصارعاً لا يستطيع الإنسان أن يكسر شوكته، يقول مصاد بن جناب:

فَمَنْ كَانَ مَغْرُوراً بِطُولِ حَيَاتِهِ فإني جَميل أنْ سيصرعه الدَّهر[19]

تتجلى هنا صورة غير مألوفة متمثلة "بالدهر يصرع"، إذ تشكلت الاستعارة هنا لتمنح الدهر فعلاً جديداً مكتسباً من مجال غير مجال الأشياء المجردة، ولكن النظرة الوجدانية والانفعالية للدهر قد سوغت للشاعر مثل هذا الاستخدام؛ لأن جعل الدهر فاعلاً للفعل "يصرع" لا يمكن أن يحكم عليه حكماً منطقياً.

فالشاعر يعتمد عنصر التشخيص لينأى عن التقريرية والمباشرة التي تبتعد عن روح الشعر وجوهره فلو أنه قال على سبيل المثال: إن الإنسان ميت بدلاً من عبارة "سيصرعه الدهر" لكانت العبارة أقل وهجاً، ومن هنا عمد إلى تشكيل شعري غير مألوف، وهو تشكيل أقدر على تجسيد النزعة العاطفية والوجدانية التي يظهرها الشاعر في مواجهة شيء خارق وعظيم، وهذا تصوير يخترق حدود النظرة الواقعية إلى أن تصبح اللغة لغة متخيلة تتجاوز العادي والمألوف وتجسد الرؤية الانفعالية التي تسيطر على الشاعر.

وعلى هذا الأساس يمكن إدراك السر الكامن وراء الاعتماد على الاستعارة في تصوير الإنسان للدهر، فهو لا يتعامل مع شيء ملموس وحسي حتى يعبر عنه مباشرة، وإنما يتعامل مع شيء ذهني مجرد وهو تعامل أضفته طبيعة الخبرة التي تتمثل في موقف الشاعر من الدهر، "فالصورة الأدبية للزمن تزودنا ببعض المفاتيح والاستبصارات لطبيعة ووظيفة النواحي الهامة للخبرة والحياة"[20].

ومن الأفعال المحسوسة الأخرى التي يمارسها الدهر على الإنسان فعل "الرمي"، يقول الممزق العبدي:

كَأَنِّي قَدْ رَمَاني الدَّهرُ عن عرُض بنَافذاتٍ بلا ريشٍ وأفواق[21]

يمارس الدهر هنا فعل الرمي، وهو كالرامي الماهر الذي يرمي ويصيب هدفه؛ لأنه رام ماهر مستهتر بالفريسة التي يرميها، وقد مثل هذا الاستهتار قول الشاعر -عن عرض- أي دون مبالاة أو اكتراث، ومما هو ملاحظ هنا كيف أن الدهر يرمي دون أن يستعمل السهام أو السلاح، فسلاحه غير مرئي حتى يستطيع الشاعر أن يرده أو أن يتقيه، وقد مثل صفة الرمي في الدهر قول الخنساء الآتي:

أرَى الدَّهرَ يَرمي لا تُطيشُ سِهَامُهُ وَليسَ لَمن قد غَالَهُ الدَّهرُ مَرجِعُ[٢٢]

ومما يقرب الصورة المحسوسة للدهر هنا وهو يمارس فعل الرمي قول الخنساء: أرى الدهر..فالرؤية هنا لا يمكن أن تكون رؤية بصرية، وإنما هي جعلت له سهاماً، لكنها سهام لا تبرح تصيب هدفها ومبتغاها، وهذه الصورة استطاعت أن تقدم مشهداً مفجعاً حملته لغة لا يمكن أن تقاس بما هو منطقي وواقعي، إذ إن المعيار الذي يحكم هذه اللغة هو معيار ينطلق من رؤية داخلية شكلتها نظرة الشاعرة إلى الدهر وخبرتها التي لا تكشف عن أمل أو سعادة مرجوة بالحياة المهددة بالفناء والموت.

ويحمل قول الشاعرة "غاله الدهر" بعداً استعارياً ينضاف إلى البعد الاستعاري في الشطر الأول يرفده ويدعمه، وذلك حتى تؤكد الشاعرة صفات الدهر السلبية، فالدهر يغتال والاغتيال هو فعل مرتبط بالشر إذ يقال "غاله يغوله إذا اغالته، وكل ما أهلك الإنسان فهو غول"[٢٣]. والغول مرتبط بما هو خرافي في ذهن الإنسان العربي، إذ إنه لا يملك صورة أو شكلاً وإنما تنسب إليه الأشياء الخارقة.

وقد عبر الشعراء باعتمادهم التشخيص عن نظرتهم إلى الدهر فقدموه على أنه "خائن" وهي صفة لا تمنح في العادة إلى الشيء المعنوي، وإنما هي صفة ألصق بعالم الإنسان منه بما هو معنوي، ولكن الإحساس الإنساني العميق بفعل الدهر قد قاد الشاعر إلى اختيار مثل هذا الوصف، يقول لبيد:

وَفيمن سِواهم من ملوكٍ وسوقَةٍ دعائم عرشٍ خانهُ الدَّهرُ فانقعر[٢٤]

إن الجمع بين "خان والدهر" جمع غير منطقي وغير معقول في المستوى الخارجي، ولكن إحساس الشاعر ورؤيته الإبداعية يعطيانه الحق في اختيار مثل هذا البناء، إذ إن

الموقف الذي يعيشه الشاعر يتدخل في طبيعة اختياره للأسلوب[٢٥]. إن تجربة الشاعر وموقفه قد قاداه إلى وصف الدهر بمثل هذا الوصف، وبذلك تكون الأفعال التي تنسب إلى الدهر هي أفعال عنيفة، فالشاعر في إحساسه بالدهر لا يتردد أن ينعته بمثل هذه الأوصاف وكأنه ينعت صاحباً أو صديقاً يصفه بالخيانة.

ومن الأفعال الأخرى التي تنسب إلى الدهر قول متمم بن نويرة:

ولا فَرحاً إن كنتُ يَوماً بغبطةٍ ولا جزعاً إنْ عَضَّ دَهرٌ فأوجَعَا[٢٦]

يختار الشاعر هنا أن يبني استعارته على كلمتين ليس بينهما انسجام وتآلف، إذ إن الفعل عض لا يمكن أن يوضع مع شيء معنوي، فالأصل في هذا الفعل أن يكون داخلاً في مجال إنساني أو حيواني؛ لأنه لا يستعمل إلا ضمن هذا الإطار، ولكن نظرة الشاعر إلى الدهر لا تشعر هنا بنظرة تصالح وانسجام، وإنما هي نظرة تجسد العنف والتوتر في العلاقة بين الاثنين، وهذا التوتر لا تحمله لغة عادية دون اعتماد على لغة تنسجم مع مثل هذا التوتر والتنافر بينهما. فكلمة "عض" فيها عنف وقوة تكشف عن العلاقة القائمة بين الشاعر والدهر، ولذلك فإن بناء الاستعارة التشخيصية للدهر تبرز الموقف والحالة النفسية وتجربة الشاعر وخبرته مع الدهر إذ إن إضاءة الكلمة المستعارة واشعاع دلالاتها لا ينكشف إلا لمن يعرف أنها ليست من المحيط الذي حلت به. وعند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسة الدلالات في السياق، ويُولد إحساس غريب أو لنقل أنه يتميز بجدة توقظ النفس، وتحرك أعماقها لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعورية أو الموقف[٢٧].

ومن أمثلة التشخيص التي تمنح الدهر صفات لا تطمئن إليها نفس الشاعر قول الأعشى:

صَدَّت هُريرةُ عَنَّا ما تُكلمُنا جهلاً بأمّ خُليدٍ حبلَ مَنْ تَصلُ

أأنْ رأتْ رجُلاً أعشى أضرَّبهِ رَيْبُ المَنُونِ ودَهرٌ مفند خَبلُ[٢٨]

فالصورة التي يقدمها الشاعر للدهر هنا هي صورة الإنسان الذي يوقع الضرر ولا يكتفي بذلك، وإنما يجعل الدهر فاسداً ذاهب العقل أي مجنون، فالجنون صفة

تطلق على الأخرق وأفعاله، ويبدو أن الأمور التي كانت تؤثر في الإنسان تأثيراً سلبياً كانت تنسب إلى الدهر. ومن الأمثلة على ذلك قول أبي دؤاد الإيادي:

إنَّما النَّاسُ فَاعلمنَّ طَعَامٌ ... خَبَلٌ خَابلٌ لريبِ المَنُونِ

عَطَفَ الدَّهرُ بالفناء والموتِ ... عليهم يَدُورُ كالمجنُون[٢٩]

فالدهر هنا يمتلك صفتين الصفة الأولى هي أنه يعطف ويميل على الناس ويقدم لهم الفناء والموت، ولذلك لا يتردد الشاعر في وصف الدهر بأنه "مجنون"، وهذا يعني أن صفة الفعل الأخرق البعيدة عن الاتزان هي الصفة التي يمتلكها الدهر، ولذلك يبدو أن منطلقات الشعراء في استعارة الأفعال للدهر متوافقة، إذ إن معظم هذه الأفعال لا تكشف عن مصالحة متوافقة مع الدهر، وإنما تبرز موقف التصادم بين الشاعر وبينه، وهو بعد لا بد أن يكشف عن اعتقاد كامن في نفوس هؤلاء الشعراء حتى يتفق معظمهم على منح الدهر هذه الصفات التي لا يطمئن إليها الإنسان لذلك صور الدهر على أنه "أخرق".

ويبدو أن صورة الدهر الخائن هي صورة متكررة عند الشعراء الجاهليين، مثال ذلك قول مالك بن خالد الخناعي:

يَا مَيُّ تَفقدي قوماً وَلَدتهمُ ... أو تُخلسيهم فإنَّ الدَّهرَ خَلاَّسُ[٣٠]

يرتبط الحديث عن الدهر بالحديث عن الموت والمصائب بشكل عام، ولكن حديث الشاعر عن الدهر بأنه "خلاس" هو منح الدهر صفة ليست له، وهذا يعني أن هناك غرابة تنشأ في مثل هذا البناء الاستعاري، ولكن الغرابة يمكن أن تؤول إذا أدرك القارئ مرارة التجربة المعاشة مع الدهر، وهي مرارة ناتجة عن أفعاله السلبية الخارقة. ولذلك نسبت إليه الصفات التي تؤكد أنه يرتبط بوعي الإنسان الجاهلي بالظالم والغشوم.

إن لجوء الشعراء إلى مثل هذه الاستعارات لا يمكن أن يكون عملية خالية من الوظيفة والهدف، فالبناء الاستعاري هذا قادر على التعبير عن المشاعر والأحاسيس والهواجس الإنسانية، فمثل هذه الاستعارات ربما تؤكد بالنسبة للشاعر "إفصاحاً لا شعورياً إلى حد كبير عن مشاعره، وعما ينتجه ذهنه وسبل تفكيره، وعن صفات الأمور والأشياء والحوادث التي يلاحقها ويتذكرها"[٣١].

وتصل حدة الموقف الإنساني من الدهر ذروتها عندما يلجأ الشاعر إلى مخاطبة الدهر وكأنه إنسان يحاوره، يقول عمرو بن قميئة:

فَيَا دَهرُ قَدكَ فاسجح بِنا فَلَسنَا بِصَخرٍ وَلَسنَا حَديداً[٣٢]

إن الخطاب الذي يقيمه الشاعر بينه وبين الدهر هو خطاب يشي بتقريب صورة الدهر، فالشاعر يتخيل أن الدهر يحسُّ ويسمع وهذه الرؤية ليست ناتجة من اللعب بالكلمات، وإنما اقتضى مثل هذا التشكيل ذلك الإحساس الإنساني بالضعف والعجز عن مواجهة صروف الدهر ونوائبه، ولذلك جاء التعبير الاستعاري ليحمل إحساساً إنسانياً يصور نظرة الإنسان إلى الدهر. فالشاعر يتمنى على الدهر أن يعفو لكثرة النوائب والمصائب ويطلب منه أن يعفو، وطلب العفو لا يكون إلا من القوي والعظيم والكبير والخارق.

وفي بعض الأحيان كان الشعراء يقدمون صورة للدهر تحتوي على بعدين متناقضين، مثال ذلك قول عدي بن زيد:

فَاصبرِ النفسَ للخُطوبِ فإنَّ الدَّهرَ يَدجُو حيناً وحيناً يُنيرُ[٣٣]

فالدهر يحتل هنا بعدين متناقضين في نظر الشاعر، ومن خلال البناء الاستعاري تشكلت صورتان للدهر: صورة الدهر الذي يدجو والدهر الذي ينير، وهما بعدان يراهما الشاعر متحققين في الدهر من خلال علاقته به، فإذا كان الدهر جالباً للخير فهو ينير، وإذا كان جالباً للشر فهو يدجو، وهذا يعني أن الموقف من الدهر يتأرجح بين الأمل والألم، وتحقيق كل منهما ينسب إلى الدهر.

وقد عمد الشعراء إلى تصوير الاعتبار بأفعال الدهر وصنائعه ولذلك صوروا الدهر على أنه واعظ، يقول لبيد بن ربيعة:

فَقُولا لَهُ إن كَانَ يَقسِمُ أمرَهُ أَلَمَّا يَعِظكَ الدَّهرُ أمكَ هَابِلُ[٣٤]

ويقول عبيد بن الأبرص:

لا يَعِظُ النَّاسَ مَنْ لا يَعِظُ الـ ـدَّهرُ ولا يَنفَعُ التَّلبيبُ[٣٥]

إن خبرة الشعراء وتجاربهم مع الدهر قد جعلتهم ينظرون إلى الدهر على أنه واعظ، والوعظ صفة لا تنتمي إلى المعنويات، وإنما تنتمي إلى عالم الإنسان، لكن تقريب صورة الدهر بمنحه صفة ليست من صفاته أو مستلزماته يعكس نظرة الشعراء إلى الدهر، الذي تكون أفعاله بمثابة الواعظ الذي يعظ الآخرين في كيفية تصرفاتهم وسلوكهم.

ومما يلاحظ من الشواهد الشعرية التي جاء فيها بناء استعارات الدهر قائماً على التشخيص هو أن معظم هذه الاستعارات كانت استعارات فعلية (فعل وفاعل)، وذلك بالقياس إلى الاستعارات التي جاءت على صيغة الاسم. فالاستعارات الاسمية التي منحت للدهر تكاد تكون قليلة جداً بالنسبة إلى الاستعارات الفعلية، فالاستعارات الاسمية للدهر التي شكلها الشعراء جاءت على النحو التالي: إن الدهر خلاس وغشوم[٣٦] والدهر ذو غير وألوان[٣٧] والدهر ذو غلظ حيناً وذو لين[٣٨] والدهر ذو غير وذو بلبال[٣٩]. وإن الدهر لونان[٤٠]، والدهر ضاف له ورق تميد به الغصون[٤١]، وأمست رهينة دهر[٤٢] والدهر عائق[٤٣].

ومما يستنتج من هذه الاستعارات أن نسبتها قليلة جداً بالقياس إلى نسبة الاستعارات الفعلية، وهذا دليل يقوم على أن نسبة الأفعال للدهر هي قضية كانت راسخة في المعتقد الديني الجاهلي، فالدهر لم يكن شيئاً عادياً، وإنما هو شيء مترسخ ومترسب في الجانب الروحي للإنسان الجاهلي. فهو القادر على الفعل في حين أن الإنسان عاجز عن رد هذه الأفعال، وكما بينت الشواهد فإن معظم هذه الاستعارات كانت قائمة على تقديم صورة تعكس كيفية نظرة الإنسان الجاهلي إلى الدهر، وهي نظرة تقوم على الخوف منه والرعب والفزع، ولذلك نسبت إليه صفات ليست له في عالم الواقع.

ثانياً: الاستعارة المركبة

ويقصد بالاستعارة المركبة تلك الاستعارة التي تمتد لتشمل أكثر من بيت شعري واحد، إذ يحشد الشاعر في مجموعة من الأبيات استعارات مترابطة متداخلة مما يؤدي إلى بث الحياة في اللغة الشعرية المستخدمة، ويبدو أن تكثيف الاستعارات وجعلها

متداخلة أمر من الأمور الهامة على صعيد تقديم الرؤية التي ينطلق منها الشاعر. يقول امرؤ القيس مخاطباً ابنة البكري:

أَلَمْ يحزنـــك أنَّ الدَّهـــر غُـــولٌ ... خَتـــوُر العـــهدِ يلتـــهمُ الرّجَـــالا
أَزَالَ مِـــنَ المَصَـــانِعِ ذا نُـــوَاسٍ ... وَقـــدْ مَلَـــكَ الحزُونـــةَ والرّمَـــالا
وَفَجَّـــعَ كنـــدة الأخيَـــارَ طُـــرًّا ... بِعَمْـــرو واصطفَـــى حُجـــراً فَـــزَالا
وَبَينـــا كَـــانَ في الأحيـــاءِ طَـــوْراً ... رَمَـاهُ الدَّهـرُ مـــن كَثَـــبٍ فَمَـــالا(٤٤)

تتعانق في هذه الأبيات تسع استعارات تكشف عن تصور الشاعر للدهر، ولم يأت حديث الشاعر عن الدهر حديثاً مباشراً وتقريرياً، وإنما جاء من خلال تشكيل لغوي قائم على الاستعارة، فالدهر غول (يغتال الإنسان) وختور (غدار)، وهذه استعارات اسمية تلتقي مع الاستعارات الفعلية التي ينسبها الشاعر للدهر، وهذا يعني أن الشاعر يعمد إلى جعل الاستعارة فعلية ليبرز فعل الدهر وانعكاسه على نفسه.

فالأفعال "يلتهم وأزال وملك وأنشب ونصب وفجع واصطفى ورمى" كلها أفعال تعزز صورة الدهر "بالغول والختور". وإن مثل هذا التكثيف للبناء الاستعاري ما هو إلا دلالة على الحركة والفعل والبطش وخلق جو درامي يصور كيفية نظر الشاعر إلى الدهر.

ولعل هذا التكثيف للأفعال ووضعها ضمن إطار استعاري يوحي بالبعد النفسي والموقف الشعوري للشاعر وهو موقف يشي بالتوتر، وهذا التوتر النفسي تجسد في طبيعة اللغة المستخدمة في الحديث عن الدهر.

إن الدهر "يلتهم" دلالة على الافتراس والانتقام "ويزيل ذا نواس"، و "ينشب المخالب"، و "ينصب الحبال"، و "يفجع كندة"، و "يصطفي حجراً"، و "يرمي". ومما يلاحظ على هذه الأفعال أن الشاعر لا يصور الدهر إلا من خلال الحدث والفعل، كما أن طبيعة الصورة هنا تتدفق بالحركة، وكأن الشاعر لا يتحدث عن شيء معنوي، وإنما يتحدث عن شيء يتعامل معه عن قرب.

يشي هذا التقديم الفني في الدرجة الأولى بموقف الشاعر من الدهر، وهو موقف يقوم على الصراع والتعارض والتناقض، ولهذا فإنه ليس غريباً أن يكون "جوهر التجربة

الجاهلية يقوم على أساس الصراع ضد الدهر، الدهر هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل الذي يستحق تحليلاً فلسفياً مطولاً، إنما رمز في تناولاته المباشرة، إلى الفعل الشامل الخفي الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة"[٤٥].

ويظهر الصراع مع الدهر من خلال الاستعارات التي منحها الشاعر للدهر فهي استعارات تلتقي مع بعضها وكل استعارة تنمي فعل الاستعارة الأخرى، فالدهر غول وختور ويلتهم ويزيل ويرمي ويملك وينصب الحبال وينشب المخالب ويرمي ويصطفي.... وكل ذلك يدلل على درامية الرؤية والحدث التي تجسد العلاقة بين الشاعر والدهر، فكل استعارة ترفد الأخرى ليكّون الشاعر صورة كبيرة للدهر تجتمع إليها كل الاستعارات، فكل الصفات والأفعال تتمحور حول شيء مركزي واحد هو الدهر.

ويجسد زهير بن أبي سلمى الرؤية السلبية لفعل الدهر، وذلك حين قال:

فاستأثرَ الدَّهرُ الغداةَ بهم ... والدَّهرُ يَرميني ولا أرمي
لو كانَ لي قرناً أناضلُهُ ... ما طَاشَ عند حَفيظةٍ سَهمي
أو كَانَ يُعطي النَّصفَ قُلت لهُ ... أحرزت قِسمكَ فالهُ عَنْ قسمي
يا دَهرُ قدْ أكثرتَ فجعتنا ... بسراتنا وقرعتَ في العَظمِ
وسلبتنا ما لست مُعقبهُ ... يا دَهرُ ما أنصفتَ في الحُكم
أجْلتْ صُرُوفك عن أخي ثقةٍ ... حامي الذّمار مُخالطِ الحزم[٤٦]

تتآلف في هذه الأبيات مجموعة من الاستعارات التي تكشف عن حقيقة الدهر الذي لم يعد شيئاً مجرداً في نظر الشاعر الجاهلي، فالدهر يستأثر، ويرمي، ويكثر الفجع، ويقرع في العظم، ويسلب، ولا ينصف. وكل هذه الاستعارات مبنية بطريقة توحي أن الشاعر يضع الدهر أمامه ويحاوره، فالدهر يرميه ولا يستطيع أن يرد، والدهر ليس قرناً أو خصماً يُقاتل، إذ لو كان كذلك لاستطاع الشاعر أن ينتصر عليه، ولذلك فإن هذا الموقف يعزز صورة عجز الإنسان في مواجهة الدهر.

ويصل البناء الاستعاري القائم على التشخيص ذروته عندما يلجأ الشاعر إلى مخاطبة الدهر، ومخاطبة المعنويات شيء لا يمكن أن يكون حقيقياً إطلاقاً؛ لأن الخطاب

لا يكون إلا للإنسان، وهو خطاب لا يكشف إلا عن تضرع الشاعر وتوسله إلى الدهر حتى يخفف عنه الفواجع والمآسي، وذلك عندما يقول الشاعر: "يا دهر قد أكثرت فجعتنا"، و "يا دهر ما أنصفت في الحكم".

وتتجلى في هذا البناء الاستعاري صورة الدهر الذي لا يقوم على شيء سوى الفعل، ولذلك يقدم الشاعر الدهر على أنه المسؤول عن الحدث متمثلاً بالحركة والفعل، فهو يرمي ويكثر الفجع ويقرع ويسلب، وكل هذه الأفعال قائمة على الحس والإدراك والشعور في حين أن الدهر شيء معنوي. "فلا شيء في العقل لم يدخل بادئ الأمر في سبيل الحواس بوجه ما، وليست حالاتنا الروحية في متناول التفكير بمعزل عن ذاك الحسي الآسر، لذلك نعبر عن المجرد في حدود المجسم، ونصور غير المألوف بوساطة المألوف، ونعبر عن غير الحسي بحدود حسية"[٤٧].

تقوم رؤية الشاعر الجاهلي للدهر على بناء استعاري متمرس في وعيه وذهنه، وهذا البناء يقوم على التشخيص في المقام الأول، ولذلك فإن اعتماد التشخيص في تقديم صورة الدهر لا بد أن يكون وراءه إحساس ضارب في أعماق الإنسان، "فالتشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[٤٨].

ويبدو أن حرص الشعراء على تقديم رؤيتهم وموقفهم من الدهر على شكل بناء استعاري يعكس كيفية تعاملهم مع الدهر، يقول عدي بن زيد العبادي:

قَدْ أرانا وأهلنا بِحَفِير ... نَحسبُ الدَّهرَ والسنينَ شهورا

فأمنّا وغرَّنا ذاكَ حتَّى ... راعنا الدَّهرُ قد أتانا مُغيرا

إنَّ للدَّهر صولة فاحذرنْها ... لا تبيتنَّ قَدْ أمنتَ الدُّهُورا

قد ينامُ الفتى صحيحاً فيردى ... ولقدْ باتَ آمناً مسرُورا

إنَّما الدَّهرُ ليّنٌ ونطُوحٌ ... يتركُ العظمَ واهياً مكسورا

فاسألِ النَّاسَ أينَ آلُ قُبيسٍ ... طحطحَ الدَّهرُ قبلهُم سابُورا[٤٩]

إن العلاقة بين الشاعر والدهر علاقة قائمة على الحذر، فالشاعر يرى أن الدهر يمتلك صفة التحويل والتحوير، فهو يقدم الدهر على أنه فاعل، وقد عكست صور الدهر التي منحت له ارتباطَ هذه الصور بالحدث، ولذلك تتوالى في هذه الأبيات تلك الاستعارات التي تبدو معها الأشياء المعنوية فاعلة ومحدثة ومحركة، وهذا يشكل انحرافاً مبدعاً في اللغة وفي نظامها وقوانينها.

وتبدو العبارات التي تحدثت عن الدهر في هذه الأبيات وفي غيرها ذات طبيعة استعارية تنسب الفعل والحدث للدهر، وتتآلف هذه المجموعة من الاستعارات لتصور تنامي فعل الدهر فهو يبعث الفزع ويخيف ويغير، وله صولة، وعلى الإنسان أن يحذره، لأن الدهر يتصف بالخيانة، حتى إن بناء الكلمات التي تنسب إلى الدهر بناء له إيحاء وظلال. فتطرح على وزن فعول، للدلالة على العنف والهول في الفعل، وطحطح كلمة فيها ترديد موسيقي، جرسها يتناسب مع دلالتها.

إن الاستعارات التي منحها الشاعر للدهر كانت مختارة بعناية فائقة، وكل صورة كانت تتعلق بالصورة التي قبلها والتي بعدها، ليشكل الشاعر تركيباً متنامياً من خلال طبيعة اللغة التي يستخدمها. ومن الأمثلة على تكثيف الاستعارات التي تعبر عن الدهر قول عدي بن زيد:

رُبَّ مـــأمُولٍ وراجٍ أمـــلا ... قد ثناهُ الدّهرُ عن ذاكَ الأمل

وفتى من دولةٍ مُعجبةٍ ... سُلبت عنهُ وللدّر دُول

كيفَ يرجُو المرءُ فوتا للردى ... وهو في الأسباب رهنٌ مُختبل

كُلّما خلَّف يوماً فمضى ... زادَه ذلكَ قُرباً للأجل

فوَّقَ الدَّهرُ إلينا نبلهُ ... عللاً يقصدنا بعد نهل

فهو يرمينا فلا نبصره ... فِعْل رامٍ رام صيداً فختل

رزقَ الصيدَ ولاقى غرة ... فَرَمَى مُستمكناً ثم قَتَل

فلذاك الدَّهرُ مأمُورٌ بنا ... فهو لا يغفلُ إن شيء غَفَل[٥٠]

تقوم هذه الأبيات على تشكيل صورة للدهر، وقد تألفت عناصر هذه الصورة من الاستعارات القائمة على التشخيص، فالدهر يثني ويفوق نباله المرة بعد الأخرى، وهذا تعميق لفعل الدهر وللحدث الذي يسببه، ثم إن الدهر يرمي، ورمي ترتبط بالبعد السلبي للدهر، وعندما يقول الشاعر "فلا نبصره" فإنه يؤكد أنه يتعامل مع شيء مجرد ومعنوي لا يبصره لكنه يبصر الآثار السلبية التي يتركها، ففعله فعل صياد مراوغ يتحين الفرص للإيقاع بالصيد. وهذا الدهر موكل بالناس ولا يغفل أن يحدث فيهم الفتك والقتل والموت.

يعكس التصوير الاستعاري للدهر ذلك الصراع المرير بين الدهر والشاعر، وهو صراع يتنامى ويتطور حتى يجعل الشاعر الدهر يمتلك نبالاً يسددها إلى صدور الناس، ويراوغهم ويخدعهم حتى يحقق هدفه، وهذا أمر يجسد البعد الانفعالي والنفسي الذي يعكسه التشكيل الاستعاري، وهو تشكيل قائم على التعامل مع الأشياء المجردة تعاملاً حسياً.

إن التعامل الحسي مع المجردات صفة طاغية على البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، ولذلك يعمد الشعراء إلى التعبير عن هواجسهم ورؤاهم للدهر من خلال نقل الدهر من إطاره المعنوي إلى إطار حسي، وهذا يمنح الاستعارة بُعداً تأثيرياً، "فالاستعارة تكون أكثر عمقاً في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية"[٥١].

وقد برز تآلف الصور وتركيبها عند عمر بن قميئة الذي يقول:

يا ابنةَ الخيرِ إنما نحنُ رهنٌ ... لصروفِ الأيام بعدَ الليالي
جلَّحَ الدَّهرُ وانتحى لي وقدما ... كانَ يحني القوي من أمثالي
لا عجيبٌ فيما رأيتِ ولكنْ ... عَجَبٌ من تفرُّطِ الآجَالِ[٥٢]

تبدو العلاقة التي تعكسها هذه الأبيات بين الشاعر والزمن علاقة مشوبة بالتوتر والصراع، فالشاعر يستشعر الضعف والعجز أمام جبروت الزمن، فالدهر "جلح" وهو يمتلك سهاماً يصيب فيها الشاعر، في حين أنّ سهام الشاعر تضل هدفها، وهذه هي صورة العجز التي لا بد للشاعر من الاعتراف بها في صراعه مع الدهر.

ولذلك فإن صورة "جلح الدهر وانتحائه" تلتقي بصورة وثيقة مع صورة أقصدتني سهامه...ومما يلاحظ أن هذه الاستعارات قائمة على التجاور. وهذا يعني أن تجاور الاستعارات يمنح التنامي والتطور للصفات والأحداث المتعلقة بالدهر، يقول عمرو بن قميئة أيضاً:

رمتني بَنَاتُ الدَّهرِ من حيثُ لا أرى ... فكيفَ بمن يرمي وليسَ برام
فلو أنها نبلٌ إذاً لاتقيتها ... ولكنني أرمي بغيرِ سهامِ
إذا ما رآني النَّاسُ قالوا: ألم تَكُنْ ... حديثاً جديدَ البزّ غيرَ كهامِ
وأفنى وما أفني من الدَّهرِ ليلةً ... ولم يُغنِ ما أفنيتُ سلك نظام[٥٣]

تبدو هذه الأبيات منسجمة مع رؤية الأبيات السابقة حتى إن الشعراء قد شكلوا صوراً نمطية للدهر، وهذه الصور النمطية لا بد أنها ماثلة في لا وعيهم، إذ إن ربط الدهر بالفعل رمى وبالنبال، يشكل ظاهرة مكررة عند الشعراء، ولكن الدهر لا يرمي بنبال حقيقية، وإنما يرمي بغير سهام، وهذا دلالة على عدم قدرة الشاعر على صد هذه النبال والوقوف في وجهها.

فمن خلال هذه الاستعارة المركبة استطاع الشاعر أن يعبر عن هواجسه وعواطفه، إذ لا تستطيع استعارة مفردة أن تعكس جوانب من هواجس الشاعر وانفعالاته، ولذلك لا بد أن تمتد الصورة لتشمل أكثر من حدث وموقف حتى يستطيع الشاعر أن يفضي بما يحس ويشعر به.

وتبدو هناك قضايا أساسية يمكن أن تستنتج من خلال ما تقدم، وأول قضية من هذه القضايا غلبة الحسية على تصوير الدهر، فتقديم المعنوي بما هو محسوس وملامس ومعاين كما رأى ابن جني له دلالة عميقة على قيمة هذا المجرد وتفخيمه. "فليست الحسية المتأتية هنا من تصوير المعنويات ناتجة عن طبيعة العقل البدائي، الذي يميل إلى تجسيد المجردات"[٥٤].

وإن اعتماد الشعراء على تشخيص الدهر ربما يعود إلى أمرين: الأمر الأول وهو يبدو أكثر اتصالاً بطبيعة التفكير الجاهلي وموقفه الخاص من الدهر، إذ إنه كان ينظر إلى

الدهر على أنه فاعل، ولذلك لا بد أن تظهر آثار هذا الفاعل وتنعكس على شكل يلامس ويحس، لأن الدهر مجرد لا يرى، وإنما نسبت إليه الأفعال التي يمكن أن تكون خارقة.

وأما الأمر الثاني فإنه متعلق بصيغة التعبير بالمحسوس عن المجرد فهي ليست خاصية باللغة العادية وليست خاصية بالحلم، إنها أيضاً جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى، وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم دون تصوير شعري، وربما سميت الصورة صورة لهذا السبب، لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً"[٥٥].

وعلى هذا الأساس يمكن أن تعامل ظاهرة تشخيص الدهر على أنها اختراق للغة العادية وتجاوز لها، إذ إن الحسية عنصر أساسي في عملية تشكيل تعابير جديدة "فالمعول عليه في الصور الحسية -بشكل عام- هو الاحساسات والانفعالات المثارة، أما التشابه الشكلي الذي قد يبدو بين حدي هذه الصورة فما هو إلا مظهر خارجي لتشابه داخلي في الشعور والإحساس فقط"[٥٦].

ولكن هذا الجانب الفني في التشخيص لا ينفصل في الحقيقة عن المعتقد الجاهلي، فالتشخيص يمكن أن يكون انعكاساً لتلك الرواسب أو الاعتقادات التي كان يعبر عنها التفكير الجاهلي، ولذلك إن نسبة الأفعال إلى الدهر عملية ليست منفصلة عن الاعتقاد الجازم بأن الدهر يلبس، ويكسو، ويعطي ويأخذ، ويرمي، ويعظ وغير ذلك من مثل الأفعال التي لا تجعل الدهر شيئاً عادياً وإنما تجعله شيئاً خارقاً؛ ولذلك قيل: "وسمي الدهر دهراً لأنه يأتي على كل شيء ويغلبه"[٥٧].

ويبدو أن تشكيل البناء الاستعاري للدهر لم ينفصل عما كان يصطرع في نفس الشاعر الجاهلي من إحساس، فقد كان الجاهليون "يضيفون النوازل والمصائب إلى الدهر، فيقولون أبادنا الدهر وأتى علينا"[٥٨]، وليس غريباً أن يكون هذا الإحساس قد تحول إلى معتقد مترسخ في نفس الإنسان الجاهلي، فالدهر هو الذي يمتلك الفعل والإنسان عاجز عن أن يرده، ولذلك كانت بينهما حرب، حتى إن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يقول "لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله"[٥٩].

ولذلك ليس غريباً أن يكون وراء هجوم الآمدي على استعارات الدهر عند أبي تمام وعدها من الاستعارات السيئة أنها كانت تخفي وراءها بعداً دينياً،

وقد رأى الدكتور إحسان عباس أن هذا ربما يكون السبب وراء مثل هذا الهجوم[٦٠].

وبالإضافة إلى ارتباط صورة الدهر بالمعتقد الجاهلي، فإن هناك نقطتين لا بد من الإشارة إليهما، الأولى: شيوع التعبير الحسي عن الدهر، والثانية: أن معظم التعبيرات أو التراكيب التي تتحدث عن الدهر ارتبطت بالبناء الاستعاري وبخاصة الاستعارة الفعلية، ومما هو جدير بالملاحظة أن الشعراء فضلوا التعبير عن الدهر تعبيراً مجازياً قائماً على تقديم ما هو معنوي في معنى حسي، ثم إن هذا الحسي لا يلبث أن يتحول إلى معنى مجازي.

ومن هنا فإن البناء الاستعاري للدهر يقوم على إدماج الحسي بالمجرد وإقامة علاقات بينهما، ولذلك فإن هذا البناء يشكل تجاوزاً للدلالة الحرفية، ويقوم على تشكيل علاقات جديدة مما يجعل هذا البناء "يحيد باللغة عن طبيعتها الجامدة داخل نظامها العقلي لتجعلها لغة صور ورموز استعارة ومجاز، حيث تذوب اللغة ذوباناً كلياً، وحيث تتجلى اللاعقلانية تتكثف المشاعر السيكولوجية"[٦١].

لقد أسهم التشخيص بشكل فاعل في الكشف عن تصوير إحساس الشاعر الجاهلي بالدهر، ولم يأت تعبير الشاعر عن هذا الدهر تعبيراً مباشراً، وإنما جاء ليكشف عن تخيل الشاعر للدهر وإعطائه شكلاً ما، "ولذلك يبدأ التشخيص بالتخيل، فالإنسان الذي يجهل شيئاً ولا يعرفه تأخذه الدهشة والفضول لمعرفة هذا الشيء، وعندما لا يقدر على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ويجعل من نفسه مرجعاً للمعرفة، ومن ثم يكون التشخيص"[٦٢].

وبعد فإن الصورة التشخيصية للدهر لا يمكن أن تكون معزولة عن المنطلقات العاطفية والشعورية للشاعر الجاهلي، فقد شكل الشاعر البناء الاستعاري للدهر على وفق رؤيته وموقفه من الأشياء، وهو موقف يشي بقدرة الشاعر على إدراك الأشياء المعنوية إدراكاً حسياً انفعالياً.

الهوامش

١- شحادة، عبد العزيز، ١٩٩٥م، الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، الأردن.

يوسف، حسني عبد الجليل ، ١٩٨٨م، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨.

الصائغ، عبد الإله، ١٩٨٢م، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، وانظر:

- Werner Caskal: 1926, Das Schicksal in der Altarabischen Poesie. Verlag von Eduard Pfeiffer, Leibzig.

2- Metzer Literatur Lexikon. 1985. Herausgegeben von Gunther und Irmgard Schweickle. J. B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, Stuttgart 326.

وانظر:

- Giro Von Wilpert, 1985. Sachworterbuch der Literatur, Alfred Kroner verlag, Stuttgart, 596-597.

وحول التشخيص في النقد القديم انظر: بكار، يوسف، ١٩٨٤م، قضايا في النقد والشعر، بيروت، ص٣٣-٤٣.

٣- بكار، يوسف، قضايا في النقد والشعر، ص٣٨.

٤- أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، ١٩٥٤م، مطبعة وزارة المعارف استانبول، ص٤١.

٥- أسرار البلاغة، ص٣١٧.

٦- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ١٩٦٣م، الكتب المصرية، القاهرة، ج٢، ص٤٤٣، ٤٤٤. وانظر عصفور، جابر، ١٩٩٢م، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٢٥٥-٣١٢.

٧- الرماني، أبو الحسن بن عيسى، ١٩٦٨م، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله؛ محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص٨٧.

٨- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ١٩٨٤م، دار المعارف، القاهرة، ص٢٩٤.

٩- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، بيروت، د.ت. ص٨٢، وانظر مثل ذلك حاتم الطائي ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٢٢، ٢٤.

١٠- بدوي، عبد الرحمن، ١٩٦٥م، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص٧٢.

١١- الخنساء، تماضر ديوانها، تحقيق أنور أبو سويلم، ١٩٨٨م، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، ص٣٨٧-٣٨٨.

12- Harald Weinrich, 1996, Linguistik der Iuge, Verlag Lambort Schneider. Heidelberg. 46.

١٣- ابن حلزة، الحارث، ديوانه، تحقيق هاشم الطعان، ١٩٦٩م، مطبعة الارشاد، بغداد، ص١٩.

١٤- أبو دؤاد الإيادي، وما تبقى من شعره، غوستاف غرونباوم ضمن كتاب "دراسات في الأدب العربي"، ترجمة إحسان عباس وآخرين، ١٩٥٩م، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ص٣٣٣.

١٥- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ١٩٨٠م، وزارة الثقافة، بغداد، ص١٩٦.

١٦- المعيني، عبد الحميد، ١٩٨٢م، شعر بني تميم في العصر الجاهلي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ص٧٣.

١٧- تودروف، تزفيتان، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، ١٩٨٦م، مراجعة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٣٨.

١٨- ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، ١٩٦٧م، دار صادر، بيروت، ص١٥٦.

١٩- المعيني، مرجع سابق، ص٢٤١.

٢٠- ماير هـوف، هـانز، ١٩٧٢م، الزمـن في الأدب، ترجمـة أسـعد رزوق، مراجعـة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسـة فرانكـين للطباعـة والنشر، القاهرة، ص١٤٦.

٢١- المفضليات، ص٣٠٠.

٢٢- ديوان الخنساء، ص٣١٨.

٢٣- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة (غيل).

٢٤- لبيد، ديوانه، تحقيق إحسان عباس، ١٩٦٢م، الكويت، ص١٥٣.

٢٥- عياد، شكري محمد، ١٩٨٢م، مدخل إلى علـم الأسـلوب، دار العلـوم للطباعـة والنشر، الرياض، ص٤٧.

٢٦- الصفـار، ابتسـام مرهـون، ١٩٦٨م، شـعر مـالك ومتمـم ابـني نويـرة، مطبعـة الإرشاد، بغداد ص٨١.

٢٧- الداية، فايز، ١٩٩٠م، جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، سورية، ص١٢٠.

٢٨- الأعشى ميمون بن قيس، ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين، ١٩٧٥م، دار النهضة العربية، بيروت، ص١٠٥.

٢٩- ديوان أبي دؤاد الإيادي، ص٣٤٦.

٣٠- ديوان الهذليين، ١٩٦٥م، نسخة مصورة عن طبعـة دار الكتـب، الـدار القوميـة للطباعة والنشر، القاهرة، ج٣، ص٣٣.

٣١- شريم، جوزيف ميشال، ١٩٨٤م، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص٦٤.

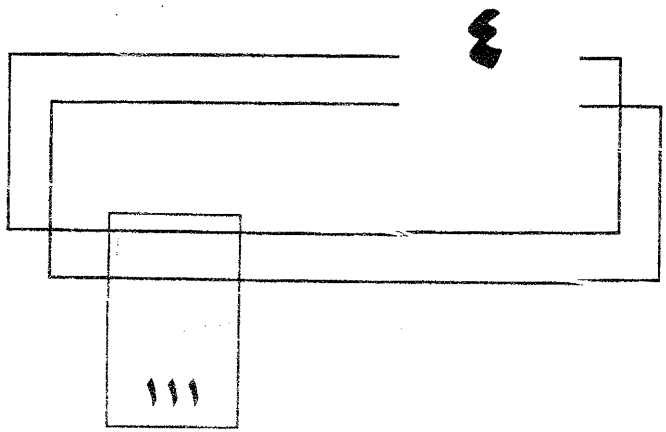
٣٢- عمرو بن قميئة، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه خليل إبراهيم العطيـة، ١٩٧٢م، دار الحرية للطباعة، ص٧٨.

٣٣- العبادي، عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق محمد جبار المعيبد، ١٩٦٥م، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ص٩٠.
٣٤- ديوان لبيد بين ربيعة، ص٢٥٥.
٣٥- عبيد بن الأبرص، ديوانه، تحقيق وشرح حسين نصار، ١٩٥٧م، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ص١٤.
٣٦- ديوان الهذليين، ج٣، ص٣٣.
٣٧- ديوان عبيد بن الأبرص، ص١٣١.
٣٨- ذو الأصبع العدواني، ديوانه، وحققه عبد الوهاب محمد العدواني ومحمد نايف الدليمي، ١٩٧٣م، مطبعة الجمهورية، الموصل، ص٨٨.
٣٩- ديوان عامر بن الطفيل، دار صادر، ١٩٧٩م، بيروت، ص٨٩.
٤٠- السليك بن عمرو، شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص٥٣.
٤١- النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ١٩٧٧م، دار المعارف، القاهرة، ص٢١٩.
٤٢- الرؤاسي، أبو دؤاد، ضمن "قصائد نادرة"، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص٥٥.
٤٣- طرفة بن العبد، ضمن كتاب العقد الثمين، في دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق وليم بن الورد، ١٨٦٩، غريفزولد، ص١٠٨.
٤٤- ديوان امرئ القيس، ص٣٠٩-٣١٠.
٤٥- صفدي، مطاع، وإيليا حاوي، ١٩٧٤م، موسوعة الشعر العربي، دار خياط للنشر، بيروت، ص١٥.
٤٦- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، ١٩٩٤م، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٢٧٥.
٤٧- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت. ص١٢٩.
٤٨- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص١٦٣.
٤٩- ديوان عدي بن زيد العبادي، ص٦٤.

٥٠- المرجع السابق، ص٩٩.
٥١- دور، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ١٩٦١م، مكتبة منيمنة، بيروت، ص٦١.
٥٢- ديوان عمرو بن قميئة، ص٤٥.
٥٣- ديوان عمرو بن قميئة، ص٣٨-٣٩.
٥٤- اليوسف، يوسف، ١٩٨٣م، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ص٣٠٥.
٥٥- الولي، محمد، ١٩٩٣م، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٢٥٢.
٥٦- الرباعي، عبد القادر، ١٩٨٠م، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، ص١٥٥.
٥٧- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ١٩٧٠م، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مادة (دهر).
٥٨- لسان العرب، مادة (دهر)، وانظر عبد العزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، ص١٣ وما بعدها.
٥٩- النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، وقف على طبعه وتحقيق نصوصه محمد فؤاد عبد الباقي، ١٩٧٢م، دار إحياء التراث العربي، ج٤، ص١٧٦٢-١٧٦٣.
٦٠- وحول فكرة الدهر والاستعارة في النقد العربي القديم. انظر: إحسان عباس، ١٩٧٠م، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ص٧٠، محمد حسن عبد الله، الصورة، ١٩٨٨م، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص١٥٠ وما بعدها.
٦١- عساف، ياسين، ١٩٨٥م، الكتابة الفنية، منشورات جروس برس، طرابلس، ص٣٨.
٦٢- الزواوي، خالد محمد، ١٩٩٢م، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ص ١١٨.

البناء الاستعاري

للحرب في الشعر الجاهلي



الفصل الرابع

البناء الاستعاري للحرب في الشعر الجاهلي

تأسس هذه الدراسة على رؤية قائمة على الكيفية التي عبر فيها الشعراء عن الحرب وإذا كانت الدراسات التي تناولت الحرب في الشعر الجاهلي قد نحت منحى تاريخياً في الوقوف عند أيام العرب وأسبابها والحديث عن الأبطال، فإنها لم تعن بلغة الشعر الذي عبر عن هذه الحرب وصورها تصويراً فنياً يكشف عن الأبعاد والرؤية التي ينطلق منها الشعراء.

لقد جاء التعبير عن الحرب في الشعر الجاهلي تعبيراً استعاريا، أي أن الشعراء خصوا الحرب بغلة بلاغية ذات إيماءات فنية، إذ قلما عبروا عن الحرب بلغة تقريرية ومباشرة، وإنما عمدوا إلى لغة تصويرية فنية رائعة. وإن اللغة التي تشكلت منها صورة الحرب في الشعر الجاهلي لغة تكاد تكون منحازة إلى الانحراف والتوسع وعدم الركون إلى الحقيقة وأصل اللغة المتواضع عليها. وإنما لجأ الشعراء إلى اللغة في إيماءاتها وتجلياتها وطاقاتها التأثيرية، ليكشفوا عن موقفهم من الحرب ورؤيتهم لها سواء أكانوا مناصرين أم رافضين.

لقد سعى الشاعر الجاهلي إلى معالجة علاقاته مع الوجود والحياة والموت والزمام والمكان، وعبر عن هذه الأشياء تعبيراً قدم من خلاله رؤيته الكونية الشمولية، ولم يكن تعبيره عن هذه الرؤى الكونية بأسلوب عادي بعيد عن مداعبة الخيال والعاطفة والعقل، وإنما جاء أسلوبه أسلوباً فيه شعرية عميقة، تجعل من هذا الشعر شعراً راقيا.

إن الشواهد الشعرية التي تحدثت عن الحرب في الشعر الجاهلي جاءت ذات بناء قديم على استعارة، التي تعد لب لب الشعر وحيويته وروحه؛ لأن الشعر دون استعارة يمكن أن يكون كلاماً عادياً مباشراً خاوياً لا روح فيه ولا يكتسب رونقاً إطلاقاً. "فالإنسان يستطيع أن يقول من خلال الاستعارة ما لم يستطع قوله من خلال

الكلام العادي والمباشر[1]، فالاستعارة في تجلياتها التي تستدعي التأمل والتدبر لها مكانة خاصة في تعبير الشعراء عن الحرب، فهم عمدوا إلى تشخيص هذا الشيء المرعب وجسموه بصور تجعل إدراك انعكاساتها في نفس الإنسان ذا أثر فاعل.

لقد عبر الشعراء الجاهليون عن الحرب تعبيراً استعارياً، ويمكن تقسيم ذلك إلى قسمين، الأول: الاستعارة المفردة وهي التي تقف عند حدود البيت الواحد ولا تتجاوزه إلى ما بعده، والآخر الاستعارة المركبة أو الممتدة وهي التي تتجاوز البيت إلى البيتين أو أكثر.

أولاً: الاستعارة المفردة:

عمد الشعراء إلى منح الحرب أوصافاً متعددة عبروا فيها ببيت واحد من خلال بناء استعاري قائم على الوصف والفعل، فالحرب عوان، تدور، وذات ذوائب، ونواجذ لها غصص، ونار، وهي ذات وقود يشب، وهي تنبو بالرجال، وتضرس إلى غير ذلك من الأوصاف.

وبعد استقراء الشواهد الشعرية التي دارت حول الحرب، فإن بنية الاستعارة تتمحور حول العناصر الآتية:

- الحرب العوان.
- الحرب والافتراس.
- الحرب والنار.
- صورة أخرى.

الحرب العوان:

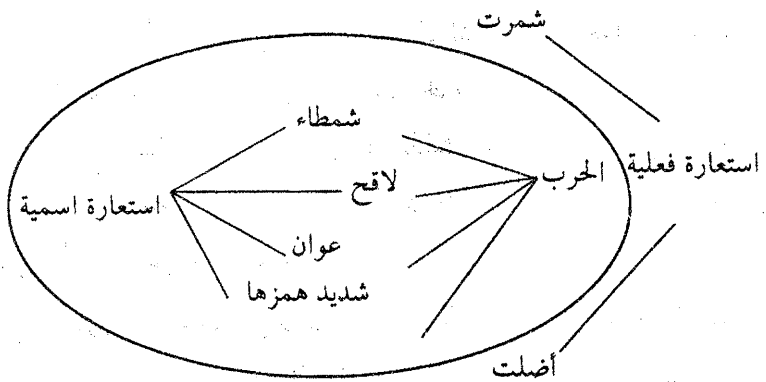
لقد وصفت الحرب مرات كثيرة بأنها عوان، حتى غدا هذا الوصف وصفاً نمطياً، يشكل ظاهرة لافتة عند الشعراء الجاهليين، والعون في الأصل هو: النصف بين الفارض وهي المسنة وبين البكر وهي الصغيرة، والعوان في الأصل هي التي ولدت للمرة الثانية بعد بطنها الأولى، وهو وصف يطلق على النساء وعلى البقر والخيل وغيرها من الحيوانات الأخرى[2]، قال الأعشى:

وقد شمرت بالناس شمطاء لاقـع عوان شـديد همزهـا فـأضلت[٣]

جاء التعبير عن الحرب بلغة فيها بنية قائمة علـى الاسـتعارة في أبعـاد متعـددة، فقد وصفت الحرب بأنها عوان، وهو وصف لا يمكن أن يكون من ملازمـات الحـرب ولا من صفاتها، إذ إن الشاعر أراد أن يعمق صورة الحرب وينقلها من إدراك معنـوي إلى إدراك حسي، فالحرب تحولت من مفهوم مجـرد قـائم في الذهـن إلى صـورة للقتـل والدم والموت.

لقد منـح الشـاعر الحـرب أوصافـاً متعـددة إذ إنـها شمـرت بالنـاس، فحفـت ونشطت، وهي شمطاء عجوز للدلالة على طول عمرها وقبح فعالها، وهي لاقـح أي حامل لا يدري ما تلد، وعوان حملت مرة بعد أخرى، كل هذه الصفات تمتاز في كونها خرجت باللغة من مألوفها لتشكل بنىً استعارية قائمة على تشخيص الأشياء المعنويـة وتقريبها إلى إدراك المتلقي ووعيه.

أدرك الشاعر الجاهلي نتائج الحرب، فلم يعبر عنها تعبـيراً مباشـراً، وإنمـا جـاء حديثه عنها حديثاً فنياً يحول ما هو مدرك معنوياً إلى مـدرك حسـب يعـاين ويعـايش، وهو إدراك قاده لتشكيل صورة غير مباشرة للحرب، ويحتوي هذا البيت على تعدديـة لصورة الحرب، ويمكن تمثيلها بالشكل الآتي:



تنهض في هذا البيت بنى استعارية متعددة، وهـي بنـى تتمحـور حـول عنصـر واحد، وهو الحرب، إذ إن الاستعارات تتوزع على محورين: الأول الاستعارة الفعليـة

التي تتمثل في شمرت وأضلت، والاستعارة الأسمية التي تتمثل في شمطاء ولاقح وعوان وشديد همزها.

وإن كل استعارة من هذه الاستعارات ترفد الاستعارة الأخرى وتطورها، فشمرت الحرب تعمق معنى أضلت وشمطاء ولاقح وعوان وشديد همزها استعارات تعمق معناها على صعيد الاستعارة الاسمية، ويتجلى بعدها التأثيري من خلال ارتباطها بالاستعارات الفعلية التي تجعل الحرب تمارس أفعالاً، فهي تشمر وتضل.

إن الهالة التي يضفيها الشاعر على الحرب تجسد الفزع والرعب والخوف والموت، ولكنه لم يلجأ إلى أن يعبر عن هذه العناصر تعبيراً مباشراً، وإنما جاء بالاستعارات التي تشكل بناها دلالات تبتعد عن المباشرة، إذ عمد الشاعر إلى التشخيص فجعل الحرب في صورة إنسان وصور حيوان في آن واحد، وهذا المزج للصورتين يجعلنا نقف أمام كائن غريب نصفه الأول إنسان (شمطاء وشمر) ونصفه الآخر حيوان (لاقح وعوان)، ولكن فعل الإنسان والحيوان هنا هو فعل خارق يتجلى بالنتائج التي تؤدي إليها الحرب.

لم يجعل الشاعر التعبير عن الحرب تعبيراً ذهنياً حدسياً، وإنما نقله إلى سياق مشخص ومشكل بتشكيلات إنسانية وحيوانية في آن واحد، وبنية التشخيص هنا بنية لا تعبّر عن المفاهيم والأفكار تعبيراً تقريرياً، وإنما تشخصها وتجعلها قريبة من الإدراك الإنساني المتمثل بالشكل والنتائج فقد اتخذت الحرب شكل الإنسان وشكل الحيوان، الإنسان الأشمط والحيوان اللاقح والعون، وبذلك تمتلك بنية التشخيص هنا فاعلية فنية تمثل منطلقات الشاعر وإدراكه للأشياء التي يتعامل معها وفهمه لها، فهو يحول المفهومات إلى أشياء مدركة ومحسوسة.

ومن هنا فإن عملية التعبير بالمحسوس عن المجرد ليست خاصة باللغة العادية وليست خاصة بالحلم، إنها جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى، وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم بدون تصوير شعري، وربما سميت الصورة صورة لهذا السبب لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً[٤].

لم يعن الشاعر بالشرح والتفصيل، وإنما جاءت لغته مكثفة قائمة على تحويل المعنى المجرد إلى معنى حسي مدرك ومشاهد معاين، ولذلك فإن هذه السلسلة الاستعارية قائمة على تعميق المعنى وتكثيفه، فالحرب لم تعد شيئاً واحداً وإنما هي أشياء متعددة، وتعددية الحرب من خلال الصور الممنوحة لها يجسد تعدد الدلالات والمعاني التي تكتسبها عبر التشكيل الاستعاري للغة.

وقد تكرر وصف الحرب بأنها عوان ولاقح في كثير من الشواهد الشعرية التي دارت حولها. ومن أمثلة ذلك قول أبي دؤاد الإيادي:

لا تكونن كملتاث الضحى ... بدم القتل وما كان قتل

إنها حرب عوان لقحت ... عن حيال فهي تقتات الأبل[٥]

تتشكل صورة الحرب من بنية استعارية قائمة على الاسم والفعل، فقد وصفت الحرب بأنها عوان وجاء التعبير عن فاعليتها الأخرى من خلال الاستعارة الفعلية "لقحت عن حيال "وتقتات الأبل"، فالصورة التي شكلت صورة الحرب صورة تشخيصية تتأسس على تقريب الحرب من الحيوان الذي يلد مرة بعد الأخرى، فالحرب تلد مرة بعد أخرى، ولكنها لا تلد الخير دائما وإنما تلد الشؤم في الغالب.

ولم يكتف الشاعر بوصف الحرب بأنها عوان، وإنما تجاوز ذلك إلى وصفها بأنها لقحت عن حيال، وهذا الوصف يبرز ولادة المجهول، أو مجهول الولادة إذ لا يعرف ماذا ستلد الحرب، وانعدام المجهول يغدو شيئاً مقترناً بالفزع والرعب. ويبدو أن الشعراء جعلوا الجهل بما ستلد الحرب أمراً من الأمور التي تغدو منفرة، إذ إن نتائجها تضحي قائمة على التوقع والتخمين، وهما أمران كفيلان بإثارة القلق في نفس المتلقي.

إن منح هذه الصفات للحرب شيء كامن في (لاوعي) الشاعر الجاهلي، إذ إن هذا الأمر طالما تكرر في سياق الحديث عن الحرب، وليس بعيداً أن تقترن الحرب بالولادة والأنوثة بشكل عام، إذ جاء في لسان العرب: الحرب: "نقيض السلم، أنثى، وأصلها الصفة"[٦].

تبدو القرينة الأساسية القائمة بين الحرب والأنوثة التكاثر والتناسل، فالحرب عوان، لاقح عن حيال، لم تلد من قبل، ولكنها عندما تلد فإنها تلد الموت والقتل والدمار، ولذلك جاءت صورة الحرب صورة مشؤومة ومنفرة، تقتات الأبل: أي الفاجر الذي لا يدرك لؤمه. إن هذا التشكيل الاستعاري المعبر عن الحرب يتأسس على رؤية إنسانية قائمة عبر تقريب نتائجها وإدراك فاعليتها التدميرية، وقد عمد الشاعر هنا إلى رسم صورة للحرب بعيدة عن الذهني وقريبة إلى المعاين والمدرك.

وتتجلى اللغة التي يتحدث بها الشاعر هنا بأنها لغة مشحونة وجدانياً وعاطفياً، وذلك من خلال بنية الاستعارة وتشكيلها القائم على التسلسل، فالحرب عوان لقحت عن حيال وتقتات الإبل، لذا تصبح هذه الصورة مجسمة للحرب تجعل الإنسان وكأنه ينظر إليها، يحسها ويشعر بها، فهي لا تبتعد عن أن تغدو كائناً حياً، يمارس فعلاً غير عادي وذلك بأن تقتات الأبل، لقد تشكلت بنية الاستعارة من خلال طرفين أساسين هما الحرب والعوان في كثير من الأحيان، ولكن الاستعارة قد تتنامى في البيت الواحد كما في المثالين السابقين.

يقول المزرد أخو الشماخ مثلاً.

وعندي إذا الحرب العوان تلقحت وأبدت هواديها الخطوب الزلازل[٧]

تتجسد في هذا البيت بالإضافة إلى ما جاء في البيتين السابقين الحرب العوان وتلقحت، في صورة جديدة، وأبدت هواديها الخطوب الزلازل، فالحرب العوان لاقح لا يمكن إلا أن تؤدي إلى نتيجة جديدة وهي صورة تتمثل في أن الحرب قد قادت إلى خطوب مزلزلة.

وإذا كان الشعراء يشتركون في وصف الحرب بالعوان فإنهم في كثير من الأحيان يختلفون في إضافة بنية استعارية جديدة إلى هاتين الاستعارتين، مثال ذلك قول ثعلبة بن عمرو العبدي الذي قال بعد أن تحدث عن حصانه:

به أشهد الحرب العوان إذا أبدت نواجذها واحمّر منها الطوائف[٨]

يظهر من خلال الأمثلة أن استعارة العوان للحرب هي التي يمكن أن تعد استعارة أساسية ثم يلجأ الشعراء إلى إضافة أوصاف جديدة لها، وتأتي هذه الأوصاف

مبنية بناء استعارياً متعالقاً ومشكلاً رؤية متكاملة لا تتوقف عند حدود الدلالات الحرفية، وإنما يصبح المستعار والمستعار له في علاقة اندماجية تذوب الحدود بينهما بحيث تصبح الحرب هي العوان والعوان هي الحرب.

إن الاستعارة التي تضاف هنا إلى استعارة الحرب العوان ما هي إلا توضيح وكشف عن خطورة الشكل الذي تبدو عليه الحرب، فهي تكشف عن أنيابها لتصبح حيواناً ولوداً مفترساً ويتعمق هاجس الشاعر بنتائجها من خلال قوله "واحمرَّ منها الطوائف" للدلالة على ما يتضمنه اللون الأحمر من دلالة القتل والموت.

لقد هيأت البنية الاستعارية أبعاداً جديدة تجعل صورة الحرب ذات طابع فني قائم على الصورة الشعرية التي هي روح الشعر وجوهره، وذلك بما تكشف عنه الاستعارة من كونها صورة شعرية تحدث نوعاً من الدهشة والمفاجأة الممتعة[٩].

لقد كثرت الاستعارات التي تربط بين الحرب والعوان في الشعر الجاهلي[١٠] ووصف الحرب بأنها لاقح[١١]، ويبدو أن نمطية هذه الاستعارة تعود إلى نقطة مهمة جداً، وهي أن الإرث الذي كان ينطلق منه الشعراء في النظر إلى الحرب كان إرثاً جماعياً، إذ إن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من الوعي الجماعي، ولذلك يمكن أن يكون الوعي الذي أفرز هذه الاستعارات هو الوعي الجماعي الذي ينضوي تحته وعي الشاعر، وبهذا يكون التماثل في تصوير الحرب بمثل هذه الصور التي يقدمها الشعراء ناتجاً عن صدورهم عن إرث جاهلي مشترك.

وإذا ما عاد المرء إلى البحث عن ارتباط الاستعارة بدلالات مثيولوجية وذلك من خلال وصف الحرب بأنها عوان لاقح، وربطها بالحيوان الولود، الذي لا يلد إلا الشؤم، فإن ذلك يحتاج إلى براهين وأدلة، وإن كان التشخيص ليس بريئاً من الالتصاق بالرواسب المثيولوجية، "فالتشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[١٢].

الحرب والافتراس

ليس غريباً أن ترتبط الحرب بالافتراس؛ لما لها من آثار سيئة وصور قبيحة، تترك آثارها في النفوس، لذا عمد الشعراء إلى تشكيل صورة بدت فيها الحرب ذات الهول والعنف والشدة. يقول المزرد أخو الشماخ:

فمن يك معزال اليدين مكانه إذا كشرت عن نابها الحرب خامل[١٣]

تبدو هذه الصورة مجسدة عبر تقنيات من التشكيل اللغوي قائمة على تحويل ما هو ذهني إلى شيء محسوس ومجسم، فالحرب تتحول من مفهوم قائم في الذهن إلى واقع مجسم من خلال تحولها إلى حيوان مفترس، وقد عمد الشاعر إلى تشكيل الاستعارة القائمة على الفعل من خلال قوله: كشرت عن نابها الحرب، فالحرب في العادة لا تكشر عن نابها وليس لها ناب، وإنما جاء ذلك من خلال فاعليتها، فهي تمثل العبوس والخوف.

لقد قاد تفكير الشاعر الجاهلي إلى إخراجها من كونها شيئاً ذهنياً إلى تحويلها إلى شيء حسي مدرك وكانت البنية الاستعارية هي البنية التي تفتح للشاعر آفاقاً يستطيع من خلالها أن يرسم صورة للحرب تشاهد وتعاين، إذ إن القارئ الذي يقرأ هذه الصورة يستعيد أو يسترجع في وعيه صورة الحيوان المفترس الذي يكشر عن أنيابه استعداداً للانقضاض على الفريسة، وهي صورة تثير الرعب والاشمئزاز من الكوارث التي يمكن أن تسببها الحرب.

إن بنية الصورة الاستعارية قد جعلت تعبير الشاعر عن الحرب ذا مغزى وفاعلية لها أثرها في نفسية القارئ الذي لا يمكن أن يثار وعيه لو قال الشاعر: إن الحرب مفزعة ومرعبة، وإنما جاءت البنية الاستعارية لتجسد هيئة حيوان مفترس لا يبعث منظره على الطمأنينة، وإنما يبعث على الخوف والقلق من انتظار الآتي.

ويبدو أن الشعراء قد قرنوا الحرب بالحيوان المفترس كما قرنوها بالناقة العوان، وكرروا استعارة الحيوان المفترس للحرب لما لها من وقع في نفوسهم، يقول الأعشى:

وهم إذا الحرب أبدت عن نواجذها مثل الليوث وسمّ عاتق نقعا[١٤]

إن صورة الحرب تقترن في هذا البيت أيضاً بصور الحيوان المفترس، ولذا يمكن أن تكون البنية الاستعارية هي البنية نفسها وذلك عن النحو الآتي:

- إذا كشرت عن نابها الحرب.
- إذا الحرب أبدت عن نواجذها.

إن هذه البنية بنية متكررة في الشعر الجاهلي فقد قال حاتم الطائي أيضاً:

إذا غاب من غاب عنهم من عشيرتنا وأبدت الحرب ناباً كالحاً عصلاً[١٥]

تجسد الأبيات السابقة صورة نمطية متكررة في الشعر الجاهلي[١٦]، وهذه الصورة الاستعارية ليست متولدة من فراغ، وإنما هي صورة لها رواسب عميقة الدلالات في نفسية الشاعر الجاهلي، هذا الشاعر الذي ينطلق من إرث مشترك، ينطلق منه وينطق عنه، فهو يدرك أن فعل الحرب فعل خارق، ولذا يرى أن يضعها في قالب استعاري يستطيع من خلاله أن يعبر عن هواجسه وأحاسيسه المدفونة في أعماقه، ولذا يمنح الحرب صفات تبعث على الخوف والقلق.

إن معاينة الشاعر الجاهلي للحرب المتكررة الحدوث دفعته إلى البحث عن عوالم استعارية يجسد من خلالها إحساسه بهذا الشيء المدمر الذي يصنع الموت، ويضعه أينما يريد، ولذلك جاءت استعارته قادرة على تجسيد رؤيته للحرب وهي رؤية تجاوز بها حدود العبارة المباشرة إلى العبارة الإيحائية ذات الدلالات العميقة.

وقد ظل الشعراء يركزون على صور الافتراس في تعبيرهم عن الحرب وتشخيصها منطلقين في ذلك من رؤية مشتركة. يقول بشر بن أبي خازم يمدح قوماً:

ليسوا إذا الحرب أبدت عن نواجذها يوم اللقاء بأنكاس ولا كشف[١٧]

ويقول أيضاً:

إذا ما الحرب أبدت ناجذيها غداة الروع والتقت الجموع
بنا عند الحفيظة كيف نحمي إذا ما شفها الأمر الفظيع[١٨]

تتشكل في الأبيات السابقة بنى استعارية فعلية، (أبدت عن نواجذها)، (وأبدت ناجذيها)، فالتشكيل الاستعاري يتركز على بنية واحدة وهي (أبدت، ونواجذ)، وإن هذه البنية المتكررة عند الشاعر نفسه وعند غيره من الشعراء جاءت لتؤكد الدلالة البعيدة للمنطلقات والمرجعيات التي قادت الشاعر إلى ربط الحرب بالافتراس، فهو ربط له سمة قائمة في وجدانه ورؤيته العميقة، التي تجسد خروج الحرب من مجرد شيء ذهني إلى شيء حسي ماثل للعيان، وإن هذه الصورة ذات إيماءات تكشف عن قدرة الشعراء على تحويل المجرد إلى محسوس ومدرك ومعاين، وإن الخروج بالشيء المجرد إلى دائرة المحسوس يجسد قيمة فنية تشكل من خلالها فكرة جوهرية، تتأسس على ربط الحرب بالأشياء التي كان الشعراء يعتقدون أنها خارقة وعنيفة، وهي صورة الحيوان المفترس الذي يكشف عن نواجذه استعداداً لممارسة فعل القتل والموت.

الحرب والنار

لقد ارتبطت الحرب بالنار في الشعر الجاهلي، ويبدو أن ذلك عائد إلى فكرة الاشتعال والانطفاء، وهي ثنائية قائمة في صورة الحرب أكثر الشعراء من استخدامها، وإذا كانت نار الحرب منتشرة وشائعة على الحقيقة عند العرب، فإن الشعراء استخدموا هذه البنية استخداماً مجازياً[١٩]، حتى صارت لكثرة تكرارها قريبة من الاستخدام الحقيقي، إذ عرف عن العرب أنهم كانوا يشعلون نار الحرب، وهي عادة كانت عندهم، لكن ذلك لا يعني أن الشعراء كانوا يذكرون ذلك لمجرد الحقيقة، إنما جاؤوا بالبناء الاستعاري المرتبط بالنار على أنه بناء مجازي.

وقد استخدم الشعراء بنى متعددة في تعبيرهم عن الحرب المرتبطة بالنار فقالوا: "إذا أوقدت، واستعرت، وتلظت، وألهبت، ونار حرب، ويشب".

وقد تأتي صورة الحرب لتقدم عالماً نقيضاً للعالم الذي يعيشه الناس في دعة ينهلون من مباهج الحياة، يقول ليقط بن يعمر الإيادي في قصيدته التي حذر فيها قومه من نذر الحرب التي أراد أن يشنها كسرى عليهم:

مـالي أراكـم نيامـاً في بلهنيـة وقد ترون شهابَ الحرب قد سطعا[٢٠]

إن شهاب الحرب الساطع علامة على نذر الحـرب وإشـارة سيمائية للإعـلان عنها، وقد جاء شهاب الحرب الساطع بنـاء استعارياً يثير الهلـع والرعـب في مقـابل صورة الدعة وخفض العيش والالتهاء عن الحرب بمباهج الدنيا وزخرفها. إن الخروج بالعبارة عن المباشرة إلى فضاء الشعرية المتحقق من خلال الاستعارة قد جسـد صـورة تتناسـب مـع الحالـة الشـعورية والنفسـية، الـتي دفعـة بالشـاعر لاسـتدعاء المحسـوس للمعنوي. فالإيحاء والإشعاع المنبثق أو المتولد عـن الصـورة الاسـتعارية يخلخـل بنيـة اللغة ويستثيرها، وقد قال كولردج: "والشعر من غير المجاز يصبح كتلة جـامدة، وذلـك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[٢١]

وقد اقترنت هذه الاستعارة بأسلوب الاستفهام الذي جعلـها محملـة بـدلالات نفسية وانفعالية قوى وقعها في نفس السامع، لأنها تعكس الآثار التي تجسدها الحرب، وعبر الشعراء عن سعير الحرب ولظاها يقول زهير بن أبي سلمى:

وإنـي في الحـروب إذا تلظـت أجيـب المستغيث إذا دعـاني[٢٢]

ترتبط صورة الحرب بالنار من غير التصريح باسمها، ولكن من خلال اقترانـها بالفعل تلظت، وهو فعل دال على انتشار الحرب واشتعالها، وهي صورة تبرز الاقتران بين ما هو حسي وبين ما هو معنوي باعتماد الشاعر على استخدام الاستعارة الفعلية، لأن الاستعارة الفعلية تجعل حركية الفعل حركية قادرة على تجسيد الفاعلية التي تنبثق من خلال الجمع بين عنصرين لا يمكن الجمع بينهما في عالم الواقع.

وإذا كانت الحروب التي تتلظـى مفتاحـاً للفخـر بـالذات، فـإن ذلـك يعـني أن الشاعر يفتخر بنفسه التي تستجيب إلى المستغيث، وهذه الصورة التي تعبر عن البطولـة وتفصح عنـها اسـتطاعت أن تكتسـب ماهيتـها وفاعليتـها عـبر اللغـة الشـعرية الـتي اعتمدت على الاستعارة التي ضخمت الحالة وجعلتها متورمـة بالشـدة وناطقـة بـها، فالشاعر لا يجيب المغيث في الأوقات العادية وإنما في الأوقات العصيبة، وهذا من شأنه أن يعلي من مكانته.

ويقول قيس بن الخطيم متحدثاً عن الحرب المستعرة:

إن بني الأوس حين تستعر الـ ـ حرب كالنار تأكل الحطبا[٢٣]

إن الحرب المستعرة إشارة واضحة إلى انتشارها وشمولها، لأن الحرب تبدأ من نقطة صغيرة وتمتد إلى دوائر تتسع وتتسع إلى ما لانهاية، وقد استغل الشاعر فرصة مدح بني الأوس هنا ليبرز مدى فاعليتهم وبلائهم في الحرب، فهم يشتركون مع الحرب بالشمول والقضاء على كل شيء، وقدرتهم على تحقيق مآربهم.

إن الحديث عن نار الحرب بهذا الأسلوب يأتي تجسيداً عميقاً للدلالات النفسية والانفعالية التي تحملها الاستعارة "فالحرب تستعر" يمكن أن توحى بشكل جذري بالنار، لأن النار هي التي تستعر في الحقيقة، وليست الحرب، وقد قيض للشاعر ولغيره استخدام هذه البنية الاستعارية للتهويل والمبالغة التي تتناسب مع طبيعة الحرب التي تأتي على كل شيء، فالاستعارة تفتح آفاقاً للتعبير عن الرؤى الإنسانية، ولذلك فقد كان الشعراء الجاهليون ينزعون إلى تجسيد المجردات، "فالعقل البدائي يميل إلى تجسيد المجردات، وقلما يجنح إلى التجريد أو ما كان منه على درجة راقية، ولهذا كان الشاعر الجاهلي ميالاً في الغالب الأعم نحو التعيين دون أن يكثر من تجريد العيانات وإحالتها إلى أخيلة معماة"[٢٤].

وقد صور المهلهل الحرب بصورة تنسجم مع الصورة السابقة يقول:

أكليب لو حدثت كيف عقوبتى ... علمت عظامك إذ علاها المرمس

أن لست زيراً حين شب وقودها ... في الحرب يوم عنانها لا يسلس[٢٥]

تبرز هذه الصورة بعداً جمالياً ونفسياً في آن واحد، فالحرب التي شب وقودها، تقترن بالنار اقترانا واضحاً، فالنار لها وقود يشب، وإذ شب وقودها فإن التحكم فيها لا يصبح أمراً ممكناً، إذ لا يستطيع الإنسان أن يتحكم فيها وإنما تصبح أكبر من قدرته واستطاعته، وقد اكتسبت هذه الاستعارة بعداً إيحائياً ودلالياً من خلال ارتباطها باستعارة أخرى حيث جعل الشاعر لها عناناً لا يكون التحكم به سلساً، إن الحديث عن خطة الانفلات والاضطراب وعدم الاستطاعة تتشكل من خلال الجمع بين استعارتين في بيت واحد.

إن الإيماءات والدلالات التي تشع من هذه الاستعارة تتناسب مع الموقف الذي يعبر عنه الشاعر، وهو موقف قاده إلى تغيير ماهية الأشياء ومنحها صفات جديدة، فالتعبير بالمحسوس عن المجرد يصبح قادراً على الكشف عن شعرية النص، فعملية التعبير بالمحسوس عن المجرد ليست خاصة باللغة العادية وليست خاصة بالحلم، إنها أيضاً جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى، وما كان لهذا التحويل الحسي أن يتم بدون تصوير شعري، وربما سميت الصورة صورة لهذا السبب لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً[٢٦].

وقد تحدث الشعراء عن إشعال نار الحرب من خلال استخدام الاستعارة الفعلية، فالحرب يشب وقودها[٢٧] وتستعر[٢٨] وتهيج[٢٩]، وهذه الأمثال تجسيد عميق الدلالات لفعل الحرب وما تخلفه من آثار سلبية تنعكس على نفوس الناس.

الحرب والمجالات الأخرى

إن من الصور المهمة تصوير الحرب بالرحى، فهي صورة متكررة في الشعر الجاهلي أيضاً، ويبدو أن اتفاق الشعراء وإجماعهم على تصوير الحرب بهذه الصور النمطية لابد أن يكون نابعاً من مرجعيتهم ومعرفتهم ودائرة رؤاهم، ولذلك فإنهم استمروا في جعل ما هو معنوي محسوساً ومدركاً، يقول ربيعة بن مقروم:

فدارت رحانا بفرسانهم فعادوا كأن لم يكونوا رميما[٣٠]

لقد ارتبطت الحرب بالرحى ارتباطاً وثيقاً وذلك لتصوير فعل الشمول والعنف والطحن، فإذا كانت الرحى تستخدم لأشياء يمكن أن تعود بالنفع على الإنسان، فإن رحى الحرب تمثل الفتك والقتل والقضاء المبرم الذي يطال كل شيء يقع تحت عجلتها، وإن تصوير الحرب بالرحى تصوير يجسد العنف والشدة والشمول.

وقرّب الشعراء الحرب التي هي عبارة عن شيء مجرد إلى شيء محسوس ومدرك يعاين ويعايش كل يوم، ولذلك فإن الشعراء أرادوا أن يقربوا الذهني والمجرد إلى الصورة التي يعايشها الإنسان كل يوم حتى تبدو الصورة وكأنها جزء من الحياتي والمعيش.

إن هذه الاستعارة تمثل القوة والفتك والطحن من خلال تبدل الأشياء وتغيرها نتيجة لفعل الرحى الذي يتماثل مع فعل الحرب، فالحرب تقتل الناس ويصبحون رميما أيضاً كما أن الرحى تطحن الأشياء وتصبح فتاتاً رميماً أيضاً، وكأن الحرب تمحو الأشياء، كما أن الرحى تطحنها وتغير من ماهيتها فتغدو ذات أشكال جديدة تعكس البعد المأساوي.

وتحدثت الخنساء عن رحى القوم قائلة:

ودارت رحى القوم تحت السيوف وكانوا هنالك لا ينثنونا[٣١]

لقد جسدت الرحى فكرة أساسية تمثل شمول الدمار والهدم والقضاء على الأشياء، فالرحى ليست شيئاً معنوياً، وإنما هي شيء حسي استعارتها الشاعرة للحرب من أجل أن تقرب فاعليتها لأن تحويل المعنوي إلى حسي يجعل إدراكه والوعي به شيئاً قريباً، وقد وضعت فاعلية الحرب في صورة حسية، وقد استخدم الشعراء الفعل (دار) أو (دارت) في كثير من الأحيان، ولابد أن الدوران يرتبط بالرحى أيضاً، وإن هذه الصورة المتكررة تأكيد ما للحرب من تأثير سلبي[٣٢].

ومن الصور التي عبرت عن الحرب من خلال الاستعارة الفعلية استعارة الفعل "شمر" بصورة لافتة. يقول قيس بن الخطيم:

وأي أخي حرب إذا هي شمرت ومدره خصم بعد ذاك أكون[٣٣]

إن الحرب في هذا السياق لم تعد شيئاً معنوياً بل تجاوزته إلى أن أضحت صورة حسية، فإن كان الفعل "شمر" يستخدم في المجال الإنساني فإنه وضع في سياق جديد إذ إنه جعل للحرب، فالحرب لا تشمر في الواقع، وإنما يمكن أن تمارس مثل هذا الفعل في بعده المجازي، وقد سوَّغ مثل هذا الاستخدام لقدرته على الكشف عن فاعليتها، فعندما تشمر الحرب فإنها تكشف عن يديها وساقيها وتصبح على هيئة إنسان يبدأ بالإعلان عن التوحش، ويقول الأعشى مستخدماً الفعل "شمرت":

ويقول الأعشى:

وقد شمرت بالناس شمطاء لاقح عوان شديد همزها فأضلت[٣٤]

وكذلك يقول عمر بن معد يكرب:

إني رأيت الحرب إن شمرت دارت بك الحرب مع الدائر[٣٥]

فالحرب هنا تشمر عن ساقيها ويديها لتعلن الانطلاق نحو الفتك والقتل والدمار، وهي صورة فيها كثير من المأساوية، ولذلك جعل الشعراء صورة الحرب ذات بعد حركي حتى تستطيع أن تمارس أفعالها من فتك ودمار وقتل، فالصورة هنا إشارة إلى بدء الحرب.

وقد صور الشعراء أنفاس الحرب، يقول عمرو بن معد يكرب:

السلم تأخذ منها ما رضيت به والحرب تكفيك من أنفاسها جرع[٣٦]

لقد شخص الشاعر الحرب وجعلها في هيئة الكائن الحي، فهي لشدة فعلها القبيح يمكن أن يكتفي الإنسان منها بالجزع، لأنها يمكن أن تهلك وتفني كل شيء تصل إليه، وإن هذه الصورة التشخيصية ما هي إلا عبارة عن تقريب للشيء المعنوي المتمثل بالحرب، وقد منحت الاستعارة بعداً قوياً من خلال السياق الذي وضعت فيه، إذ إن فاعليتها تنامت بقرن الشاعر لها مع أسلوب الطباق، فقد وضع السلم الذي يأخذ منه الإنسان ما يرضى في مقابل الحرب التي يكتفي الإنسان منها بجرعات.

وربط الشعراء بين الحرب وبين الجنى وجعلوا جناها لا يقود إلى الربح، وإنما يقود إلى الخسارة، يقول أوس بن حجر:

وكائن يرى من عاجز متجنف جنى الحرب يوماً ثم لم يغن ما يجني[٣٧]

إن الجنى يحمل بعداً إيجابياً وبخاصة إذا ما وضع في سياق يحمل مثل هذا البعد، لكنه عندما يوضع في سياق يكون مضافاً إلى الحرب فإن دلالته تكون سلبية لا محالة، وهذا شيء لا يمكن أن يتوافر لمثل هذا المعنى لولا اعتماد الشاعر على الاستعارة التي جعلت إمكانية إضافة الجنى إلى الحرب شيئاً مستساغاً، فالاستعارة تستطيع أن تجمع بين أشياء تبدو العلاقات بينها معدومة، فالحرب لا تمتلك جنى، ولكنها في هذا السياق تملك جنى ذا دلالة سلبية.

لقد شكلت الصور الاستعارية للحرب فاعليات مختلفة من خلال طبيعة التشكيل الاستعاري نفسه، الذي لا يتعامل مع معطيات الواقع، وإنما يتجاوزه إلى آفاق أخرى وفضاءات أرحب للكشف عن الرؤية الإنسانية للحرب، فقد صورها الشعراء تصويراً لا يبحث على الراحة والهدوء، وإنما جاء فيه كثير من العنف والسلبية، وهذا شيء لا يمكن أن يكون دون وظيفة في السياق الشعري، ففي كل استعارة من الاستعارات السابقة تتجسد فاعلية الصورة وحركاتها وتناميها، حتى أن الحرب لا تأخذ شكلاً واحداً ولا فاعلية واحدة وإنما تأخذ أشكالاً وفعاليات متعددة.

ثانياً: الاستعارة الممتدة

إذا كان البيت الشعري المفرد قد ضاق بالتعبير عن رؤية الشاعر وموقفه من الحرب، فإنه لجأ إلى مد الاستعارة لتشمل بيتين أو أكثر، مما أعطاها قدرة إيحائية ودلالية استطاعت أن تعبر عن هواجس الشاعر في تقديمها للحرب في أكثر من صورة، لكنها ليست الصورة المفردة وإنما الصور المتعددة، التي لا تمثل حالة واحدة للحرب وإنما تقدمها بمجالات وبرؤى متعددة تتفاعل مع بضعها بصورة دينامية.

وقد عبر الشعراء عن صورة الحرب بشكل يمثل تناميها وتطورها، يقول عمرو بن معد يكرب:

الحرب أول ما تكون فتية ... تسعى ببزتها لكل جهول

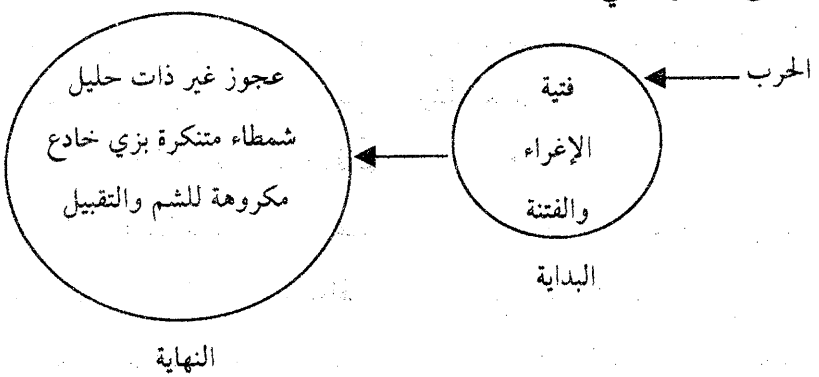
حتى إذا حميت وشب ضرامها ... عادت عجوزاً غير ذات حليل

شمطاء جزت شعرها وتنكرت ... مكروهة للشم والتقبيل[٣٨]

تجسد هذه الأبيات مجموعة من الصور التي مثلت الحرب تمثيلاً ناتجاً عن خبرة ودراية، فهي تمثل تجربة الإنسان مع الحرب، وهذه الأبيات ما هي إلا عبارة عن خلاصة لخبرة إنسانية لم تر في الحرب إلا تلك الصور التي تعبر عن هيئتها وآثارها، راصدة تطورها وتحولها وتناميها، ذلك التنامي الذي يقود إلى الصورة التي تبعث على الكراهية والاشمئزاز إنها صورة لا تبعث على الراحة وإنما تتأسس على التنفير والقبح.

لقد اتخذت الحرب هنا أكثر من صورة وأكثر من بعد، فهي تكون فتاة مع ما تحمله من إغراء وجمال وفتنة، هذه الفتنة التي أمامها يضعف كل إنسان جهول، فالجمال والإغراء الذي تظهر به الحرب يكون ذا فاعلية تقود الإنسان إلى أن يغرى بها، ولكن لا تلبث هذه الصورة الفاتنة أن تتحول إلى صورة أخرى وهي صورة العجوز، وذلك بعد أن تشتعل نارها ويشب ضرامها، هذه العجوز التي لا تمتلك أية جاذبية فيبتعد عنها كل من يراها.

إن الصورة القائمة على التشخيص قد جعلت الحرب تبدو في أكثر من حالة، عندما تكون فتية وعندما تكون عجوزاً، وفي كلتا الحالتين لا تكون عاقبتها محمودة، فعندما تحولت الحرب من فتاة في مقتبل العمر إلى عجوز أخذ الشاعر يفصل في خصائصها، فهي ليست بذات حليل وشمطاء وتنكرت، ومكروهة، وكراهيتها لا تقتصر على حاسة واحدة، وإنما على حاستين وهما: الشم والتقبيل. ويمكن تمثيل هذه الصورة على النحو الآتي:



لقد هيأت الاستعارة للشاعر أن يعمد إلى أنسنة الحرب، ومنحها خصائص إنسانية، تبرز جوانبها المأساوية التي لا تبدو مريحة أو مستساغة، ومن خلال تنامي الصورة وانطلاقها من مجال إلى مجال ومن دائرة إلى أخرى، أي من الفتاة إلى العجوز مثلت حالة من النفور والاشمئزاز، إن تصوير الحرب بهذه الصورة المنفرة التي تبعث على الكراهية لها تصدر عن رؤية إنسانية لا تقبل بالحرب، وإنما تسعى إلى رفضها، ذلك الرفض الذي جاء من خلال عنصر التصوير القائم على التنفير والكره.

إن الاستعارة التي تولد عن استعارة أخرى لتشكل صورة عنقودية قادرة على إبراز الرؤية الإنسانية عبر إدراكها للحرب وضررها، فالصورة المنفرة للحرب لم تكن لتبرز هنا إلا من خلال الاعتماد على الاستعارة وتشكيل عناصرها بشكل جديد، فالشاعر لم يعد يتعامل مع شيء ذهني أو معنوي وإنما تجاوز ذلك إلى التشكيل الفني ليكون للغته تأثير بالغ وفاعلية تجسد البعد النفسي والبعد المعنوي الذي تحمله دلالات الاستعارة المكثفة.

استطاعت الاستعارة من خلال ألقها ودلالتها أن تكشف عن الأبعاد والرؤى الجديدة التي يعبر بها عن الأشياء المجردة، فقد امتلكت الاستعارة إمكانية الإيضاح عن رؤية الشاعر بأسلوب فاعل من خلال انطلاقها من التعبير المباشر إلى التعبير المجازي مما جعل آفاق اللغة أكثر رحابة ودلالة ولذا كان التحرر من الضيق اللفظي والانطلاق في مجالات الخيال والتأثر بالوجدان والحنين إلى العاطفة والاتساع في اللغة أساس هذا الاستعمال[٣٩]، أي الاستعمال المجازي.

وقد رسم زهير بن أبي سلمى صورة إطارية للحرب امتدت إلى خمسة أبيات، منح أطراف الصورة في كل بيت عنصراً جديداً، يقول:

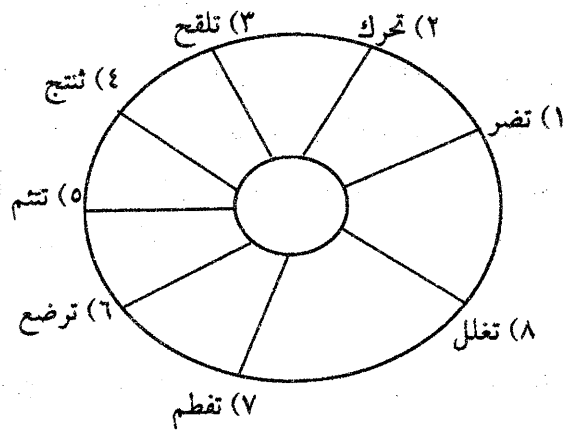
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحا بثفالها ... وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم ... كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها ... قرى بالعراق من قفيز ودرهم[٤٠]

تتسع دائرة الصورة في هذه الأبيات عبر الأداء السردي على الذي قدمه الشاعر، فهو لم يصور الحرب بصورة واحدة، وإنما بمجموعة من الصور التي عبرت عن رؤيته وموقفه منها، فالحرب علمها الناس وذاقوها وهي ذميمة وتشتعل نارها وهي تشبه الرحى والناقة الولود التي تنتج، لكن إنتاجها يكون وبالاً، حتى إن الشاعر قرن هذه الصورة بالإنتاج والغلال، لكنه إنتاج وغلال لا طائل وراءه، فإذا كان الإنتاج والغلال يحمل دلالة

إيجابية، فإنه هنا جاء محملاً بالدلالات السلبية التي تكشف عن هواجس الشاعر وإدراكه للمآسي والويلات التي تجرها الحرب. إن الصورة لم تعد ذات طرف واحد أو لم تتشكل من عنصر واحد، وإنما من عناصر متعددة يمكن إيضاحها على النحو الآتي:

الحرب ذميمة تشعل تعرك عرك الرحى تلقح تنتج غلمان أشآم كلهم ترضع فتفطم فتغلل.

وإذا كان الشاعر قد استخدم الصورة الذميمة للحرب فإن الاستعارات التي جاءت لتوضح هذه الصورة الذميمة كانت استعارات فعلية تجسد حركية الحرب وآثارها وانعكاساتها، فهي تضر وتعرك وتلقح وتنتج وتتئم وترضع وتفطم وتغلل. وإن الدائرة الاستعارية يمكن أن تمثل على النحو الآتي:



وإذا ما أدرك الإنتاج في هذه الدائرة الاستعارية على أنه إنتاج سلبي، فإن تلك يعني أن الدلالات التي تمتكلها الحرب هنا دلالات سلبية سيكون وقعها سيئاً في نفسية المتلقي، إن طموح الشاعر الذي تجلى في رسم هذه الصورة الاستعارية التي تتحرك من نقطة "تضر" إلى النقطة الأخيرة "تغلل" لابد أنه طموح يجلى البعد أو الغاية التي يريد أن يجذرها في وعي المتلقي، وهي غاية تتمثل في كون الحرب ذات صورة قبيحة، وأن القبح تنفر منه النفس الإنسانية لأنها ليست تواقة إلى صور الدم والقتل، فهذه الصور عبر تناسلها وتشابكها لا تداعب خيال الإنسان أو إحساسه الطامع إلى الأمن

والسلام، إن الصورة التي تفيض بالسوء جاءت لحث الإنسان للبحث عن صور أكثر حياة وأمناً وسلاماً، ومن هنا جاءت فاعلية هذه الأبيات في إطار معلقة زهير لتكون عالماً نقيضاً للحرب والدمار والهلاك الذي عرفه الجمهور الجاهلي آنذاك.

لقد تمحورت الأفعال المتعددة التي شكلت الإطار الاستعاري في هذه الأبيات حول صفة الحرب التي وصفها الشاعر بأنها (ذمية)، وحتى يجلي مثل هذا الوصف فإنه قرن ذلك بسلسلة من الأفعال التي تتنامى وتزيد في رسم صورة منفرة للحرب، التي جسدت رغبة الشاعر في ترسيخ هذه الصورة لينشد السلام والأمن.

وظلت صورة الرحى صورة متكررة عند الشعراء، يقول عمرو بن كلثوم:

متى ننقل إلى قوم رحانا ... يكونوا في اللقاء لها طحينا

يكون ثفالها شرقي نجد ... ولهوتها قضاعة أجمعينا[٤١]

لقد اقترنت صورة الحرب بالرحى التي تطحن القوم، وإذا كان الشاعر يتحدث عن الحرب في إطار الفخر بالذات، فإن صورة الحرب جاءت عنيفة بشكل يبرز الفاعلية التي يريد أن يبرزها الشاعر في مجال الفخر بالذات، وهذا يعني أن صورة الرحى هنا تمتلك الكشف عن قوة الشاعر وقومه ومدى فخره بهم.

ويقول بشر بن مرشد:

قل لابن كلثوم الساعي بذمته ... أبشر بحرب تغص الشيخ بالريق

وصاحبيه فلا ينعم صاحبها ... إذا فرت الحرب عن أنيابها الروق[٤٢]

إن هذه الصورة التي تجسد البناء الاستعاري كشف عن بعض الجوانب التي ترتبط بالحرب، فالصورة التي جاءت في إطار التهديد والفخر بالذات صورة ناطقة عن قوة الحرب وعنفها، فالحرب تتحول إلى أن تجعل الشيخ يغص بالريق، وكأنها شيء يشرب لكنه شراب لا يستساغ، وحتى يجلى الشاعر هذه الصورة فإنه قرن هذه الصورة بصورة أخرى عنيفة وذلك عندما جعل الحرب تكشف عن أنيابها الحادة، فهو يصورها بالحيوان المفترس، لما يثير في النفس من رعب وخوف.

وصور الأعشى الحرب على النحو الآتي:

أذاقتهم الحرب أنفاسها ... وقد تكره الحرب بعد السلم

تعود عليها وتمضيهم ... كما طاف بالرجمة المرتجم

ولم يود من كنت تسعى له ... كما قيل في الحي أودى درم

وكانت كحبلي غداة الصباح ... كانت ولادتها عن متم[٤٣]

تتشكل في هذه الأبيات صورة ممتدة أخرى للحرب، وقد عمد الشاعر إلى تشخيصها ومنحها الصفات الإنسانية والحيوية، فجعل للحرب أنفاساً يذوقها الناس، وبهذا فهو ينقل الحرب من دائرة ذهنية إلى دائرة محسوسة، ويجعل فاعليتها وآثارها مدركة وحسية وملموسة حتى يصور تأثيرها وكراهيتها وسوءها، وبخاصة إذا ما قوبلت بالسلام، فإذا كانت الحرب تمثل الكراهية والحقد فإن السلام يمثل الرخاء والأمن والحياة، ولذلك فإن الشاعر يضع الصفة إلى جانب الصفة الصفة الأخرى من خلال الإحساس بالفارق الكبير بين هاتين الصفتين وهما الحرب والسلام.

ويمضي الشاعر في إكمال صورة الحرب المأساوية عبر حركتها وتكرارها فهي تعود الكرة بعد الكرة، وكلما عادة فتكت بهم، فتكرارها يشبه تكرار الطواف حول الحجارة التي كانوا ينصبونها على القبر ويطوفون حولها، وقد اختار الشاعر حجارة القبر ليكون ذلك إشارة إلى الموت في صورته المتكررة.

وإذا كان الشاعر قد أشار إلى عدم الأخذ بالثأر من خلال استحضار شخصية درم ابن شيبان الذي قتل ولم يؤخذ بثأره، فإن ذلك يعني حض الشاعر لممدوحه للأخذ بالثأر. وقد اتخذت الحرب في صورة تكرارها صورة المرأة الحبلى، وهذا كناية عن تكرارها، فهي تلد مولودها بعد تمام حمله، مثلها في ذلك مثل إتمام الاستعداد للحرب.

وقد جسدت هذه الصورة المتمثلة بالأنفاس والذوق والتكرار والطواف والحبلى صورة مأساوية للحرب، وبخاصة في اعتماد الشاعر على إجراء المقابلة بين الضدين الحرب والسلام، إذ أن الحرب التي تأتي بعد السلام تكون بغيضة ومكروهة،

ولم يكن بمقدور الشاعر أن يصور الحرب بهذه الصورة التي تلامس حواساً إنسانية كثيرة من ذوق وشم وحركة وغير ذلك، لولا اعتماده على الاستعارة في تشكيل هذه الرؤية التي أراد أن يجسدها في هذه الأبيات.

وقد صور بعض الشعراء الحرب أنها غول، يقول أبو قيس بن الأسلت:

قالت ولم تقصد لقيل الخنا ... مهلاً فقد أبلغت أسماعي

أنكرته حتى توسمته ... والحرب غول ذات أوجاع

من يذق الحرب يجد طعمها ... مراً وتحبسه بجعجاع[٤٤]

تبدو الحرب على أنها غول، والغول[٤٥] كائن خرافي في الوجدان العربي تنسب له الأشياء الخارقة، وإذا كانت الذهنية العربية ترفض الحرب، فإنها تصور آثارها ودمارها من خلال قرنها أو تصويرها بالأشياء التي تمثل فاعليتها، وحتى يعمق الشاعر صورة الحرب يجعلها ذات أوجاع، فالوجع الذي يتسبب عنها وجع لا يمكن أن يزول بزوال الأيام، ولذلك فإن مذاق الحرب لا يمكن إلا أن يكون مراً مثله في ذلك مثل الوجع.

وقد صور زهير الحرب تصويراً فنياً موحياً عندما قال:

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا ... إلى كلأ مستوبل متوخم

رعوا ما رعوا في ظمئهم ثم أوردوا ... غماراً تفرى بالسلاح وبالدم[٤٦]

شكل زهير نتاج الحرب في هذين البيتين في صور تبدو منفرة وبغيضة، فهو يصور القوم بعد أن اقتتلوا حيث أصدروا إلى كلأ وبيل فاسد غير مرئ، فصار آخرهم إلى وخامة وفساد، إن هذه النتيجة الحتمية للحرب قد تجسدت بشكل واضح في البيت الثاني، وذلك عندما دخل القوم في الحرب بعد أن كانوا في سلام وأمن، ثم ما لبثوا أن وردوا الحرب التي تشقق بالسلاح وبالدم.

إن هذه الصور التي تمثل القتل والدم ما هي إلا صور عبرت عن الكراهية والاشمئزاز، إن الشاعر يبرز في أبياته نتاج الحرب الذي لا يكون نتاجاً صالحاً

وإنما هو نتاج فاسد، وإن هذه الصورة المنفرة للحرب التي تتجاوز فيها اللغة الشعرية حدود المعقول والواقع إلى عالم من التخيل والتجاوز تتناسب مع رغبة الشاعر في غايته الأساسية التي يسعى إلى أن يبرز فيها الحرب بصورة فيها كثير من الوبال والفساد.

وقد جاء الحديث عن الحرب في صورة الفخر بالذات عند أبي ذؤيب الهذلي يقول:

وكنت إذا ما الحرب ضرس نابها ... لجائحه والحين بالناس لاحق

وزافت كموج البحر تسمو أمامها ... وقامت على ساق وآن التلاحق

أنوء به فيها فيأمن جانبي ... ولو كثرت فيها لدى البوارق[٤٧]

لقد وصف أبو ذؤيب الحرب بأنها ضروس وذات ناب، وهو بهذا يصفها بأنها سيئة الخلق، وسوء الخلق لا يمكن أن يوصف به الشيء المعنوي وإنما يوصف بها الإنسان الذي لا يبعث التعامل معه على الراحة، ومن ثم تتنامى الصورة لتنتقل من المجال المعنوي إلى المجال الحسي وذلك عندما يشبه أبو ذؤيب الحرب موج البحر بما فيه من تلاطم وحركة واضطراب، وبما يخفي من أخطار، ثم لا يلبث أن ينتقل إلى صورة أخرى تمثل في قوله (وقامت على ساق) للإيذان ببدء الحرب، وهو هنا يشخصها ويمنحها صفات ليست لها حتى يبرز انطلاقتها وهي تمضي قدماً، وبعد هذه الصورة الحركية للحرب أخذ الشاعر في البيت الثالث يمدح قدرته على الانتصار، فهو يضخم صورة الحرب حتى يجعل لانتصاره قيمة وقدراً عالياً.

وإن البعد الاستعاري المتمثل بتنامي الصورة التي تتكون من عناصر متعددة يبرز الدهشة والغرابة في بنية الاستعارة، التي تحرك نوازع متعددة لدى المتلقي، فالاستعارة ترتبط بالإحباط، ويقصد به إحباط التوقع[٤٨]، فالمتلقي لا يتوقع أن توصف الحرب بمثل هذه الأوصاف التي تنتقل من دائرة إلى أخرى بحيث ترتبط الدوائر جميعها بصورة متلاحمة، فالحرب سيئة الخلق وتشبه موج البحر وتقوم على ساق، فكلها صور ليس لها ارتباط بإطار واقعي وإنما تتجاوزه إلى أطر فنية يخضع التعبير عنها إلى رؤية الشاعر.

ورسمت الخنساء صورة أخرى للحرب، تقول:

شددت عصاب الحرب إذ هي مانع فألقت برجليها مريأ ودرت
وكانت إذا مارامها قبل حالب تقته بايزاغ دماً واقمطرت
وكان أبو حسان صخر سما لها فدوخها بالخيل حتى أقرت[٤٩]

تخاطب الخنساء صخراً في هذه الأبيات وتبين مدى بطولته، التي يظهرها في الحرب، وقد صورت الشاعرة الحرب بأنها ناقة لا تدر حتى يعصب فخذها وأنفها، ثم لا تلبث أن تدر بلبنها، ويحدث هذا كله في استجابة الحرب لصخر، ولكن الحرب - الناقة كانت إذا ما طلبها شخص آخر أو حالب آخر تنهكه وتدميه، ثم تجسد الشاعرة فاعلية صخر وبطولته في الحرب وقدرته على الانتصار.

تختلف الصورة الممتدة عن الصورة المفردة في كونها قادرة على إعطاء الحرب أكثر من صفة من خلال الاعتماد على الاستعارات التي ترتبط مع بعضها بصورة عنقودية، تبرز تلاحم البعد التصويري عند الشعراء، وكأن الصورة المفردة لا تستطيع أن تجسد إلا جانباً واحداً أو عنصراً واحداً من عناصر الحرب، في حين أن الصور الممتدة تعطي صورة تفصيلية للحرب وتكون أكثر تأثيراً في نفسية المتلقي.

لقد صور الشعراء الحرب تصويراً فنياً بلغة محملة بالدلالات والإيماءات التي حولت الحرب إلى موضوع شعري تتجلى فيه القدرات الفنية للشعراء في رسم صور صارت ذات بعد متكرر في الشعر الجاهلي، وإن تكرار الصور الفنية للحرب يرجع في المقام الأول إلى الشعور الجمعي، الذي ينطلق منه الشعراء في رؤيتهم لها التي شكلت هاجساً كبيراً عند كثير منهم في العصر الجاهلي.

وإذا كان الشعر الجاهلي قد جسد أساليب الشعراء الفنية في تصويرهم للحرب، فإن هذا التصوير قد تأتي لهم بتجاوز اللغة العادية إلى لغة فيها كثير من التجاوز والتخطي الذي يسعى إلى جعل ما هو معنوي مدركاً ومحسوساً

وملموساً، فالصورة الشعرية تجعل ما هو مجرد يظهر وكأنه شخص يقوم بالفعل أو يقوم بدور ما"[٥٠].

لقد تجلت صورة الحرب في الشعر الجاهلي بشكل واضح من خلال إضفاء العنف على طبيعة الصورة، ذلك العنف الذي أدى إلى كراهيتها والاشمئزاز منها من خلال تصويرها بصور فيها كثير من الرعب والخوف والموت والعنف، ولذلك فإن ارتباط الحرب بالافتراس والنار، ووصفها بأنها حرب عوان سيئة الخلق وغيرها من الأوصاف لا تنبئ إلا عن الكراهية الراسخة والمتجذرة في وجدان الإنسان الذي يسعى إلى نبذ الحرب والبحث عن نقيضها الأمن والسلام.

الهوامش والتعليقات

1- Jorg Villwock: Metaphor und Bewegung. Velarg Peter Lank. Frankfurt am Main 1983 .72.

٢- ابن منظور: لسان العرب دار صادر، بيروت، مادة (عون).

٣- ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥، ص٢٠٩.

٤- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٥٢.

٥- شعر أبي دؤاد الإيادي، ضمن كتاب: دراسات في الأدب العربي، غوستاف فون غرونباوم، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص٣٢٩. وانظر ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢، ص٢٣٢.

٦- لسان العرب مادة (حرب).

٧- المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، لبنان، بيروت، د.ت، ص٧١.

٨- المصدر نفسه ص٢٨٢.

٩- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي: دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥، ص٨٥.

١٠- انظر على سبيل المثال: عروة بن الورد: ديوانا عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت، ص٢٦، وبشامة بني الغدير، جمع وتحقق عبد القادر الجليل، مجلة المورد، المجلد السادس العدد الأول، ربيع ١٩٧٧، ص٢٢١، آمنة بنت عتيبة، شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق عبد الحميد المعيني،

منشورات نادي القصيم الأدبي، ١٩٨٢، ص٢٤٨ وديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٧، ص١٠٢ وص١٤٢، ديوان الأعشى ص٩٩ وديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١ ص٢٢٩، وص٢٥٥، وديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، شركة دارالجمهورية، بغداد، ص٥٣، وحاجز بن عوف ضمن (قصائد جاهلية نادرة) تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢، ص٨٢، وديوان لبيد بني ربيعة تحقيق إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٢، ص١٦، والأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ص٧١، وبشر بن أبي خازم، ص٩٦، ص٢٢٣.

١١- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص١٣٦.

١٢- المفضليات، ص٩٥.

١٣- ديوان الأعشى، ص١٤.

١٤- ديوان حام الطائي، شرح وتقديم أحمد رشاد، دار المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٠.

١٥- ديوان عنترة: دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق فيلهلم ألفرت، لندن، ١٨٧٠، ص٣٦.

١٦- ديوان بشر بن أبي خازم، ص١٥٨.

١٧- المصدر نفسه، ص١٣٤.

١٨- عبد الرحمن بن إبراهيم الدباسي: نيران العرب في الجاهلية، لمحات أسطورية، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد ٨، الآداب (٢) ١٩٦٦، ص٣١٢.

١٩- لقيط بن يعمر الإيادي، تحقيق خليل إبراهيم وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٠، ص٤١، وعمرو بن حوط ضمن كتاب شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص٢٣٢.

٢٠- إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص٥٩.

٢١- ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له د. حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٥٩.

٢٢- ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت ١٩٦٥، ص١٧٦.

٢٣- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٠٥.

٢٤- ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح انطوان محسن القوال، دار الجيل، بيروت ١٩٩٥، ص٤٨.

٢٥- الولي محمد: الصور الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص٢٥٢.

٢٦- بشامه بن الغدير، ص٢٥٥، والعباس بن مرداس، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٦٨، ص١٩، وبشر بن أبي خازم، ص٩، وخداش بن زهير، أشعار العامريين الجاهليين، جمع وتوثيق عبد الكريم يعقوب، دار الحوار، سورية ١٩٨٢، ص٨٠.

٢٧- زهير بن أبي سلمى، ص٢٢٢، وعامر بن الطفيل، دار صادر، بيروت ١٩٦٢، ص٥٧، والأعشى، ص٩٦، والخنساء: ديوان الخنساء، تحقيق أنور أبو سويلم دار عمار، عمان، ١٩٨٨، ص٢٤٣، وديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٩٦. ص٥٦.

٢٨- ديوان المهلهل، ص٩٣ وعامر بن الطفيل، ص٥٧.

٢٩- المفضليات، ص١٨٤.

٣٠- ديوان الخنساء، ص٣٣.

٣١- المفضليات، ص٢٥٢، وعنترة بن شداد، ص٤٩، والفند الزماني ضمن: عشرة

شعراء مقلون، جمع وتحقيق حاتم صالح الضامن، جامعة بغداد، ١٩٩٠، ص١٢.

٣٢- قيس بن الخطيم، ص١٦٥.

٣٣- ديوان الأعشى، ص١٩٥.

٣٤- ديوان عمرو بن معد يكرب، صنعة هاشم الطعان، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٧٠، ص١٩١.

٣٥- ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩، ص١٣٠.

٣٦- المصدر نفسه، ص٩٥.

٣٧- ديوان عمرو بن معد يكرب، ص١٠١.

٣٨- محمد حسن الصغير: أصول البيان العربي رؤية بلاغية جديدة، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد ١٩٨٦، ص٣٦-٣٧.

٣٩- ديوان زهير بن أبي سلمى: ص٢٤، ٤٣.

٤٠- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص٧٢.

٤١- المفضليات، ص٢٧٤.

٤٢- ديوان الأعشى، ص٨٩.

٤٣- أبو قيس بن الأسلت، جمع وتحقيق ودراسة حسن محمد باجودة، دار التراث، القاهرة، ١٣٩١هـ، ص٧٨، وانظر أيضاً ص٦٥-٦٦.

٤٤- إبراهيم السنجلاوي: الغول في التراث العربي القديم، مجلة أبحاث اليرموك المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٨، ص٢٥-٥٨.

٤٥- ديوان زهير ص٤٥-٤٦.

٤٦- ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٥٢-١٥٣.

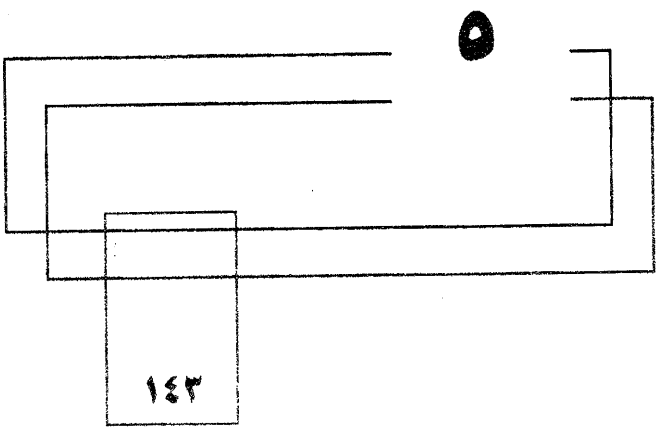
47- Herald Weinrich: Linguistik der Lüge .Verlag Laubert Schneider. Heidelberg 1966, 46.

٤٨- ديوان الخنساء، ص١٩٣-١٩٥.

49- Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Max Hueber Verlag. Munschen 1963, 140.

النقد ونقد النقد

"دراسة في البنيوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي"



الفصل الخامس

النقد ونقد النقد

"دراسة في البنيوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي"

تمهيد:

تنطلق هذه الدراسة في محاولة لاكتناه قضية جوهرية تتصل بشكل جذري وأساسي بما يسمى بعلمية "المثاقفة" أو العلاقة بين الأنا والآخر على صعيد استقبال الدراسات النظرية الغربية، وتتخذ هذه الدراسة من البنيوية محوراً وأساساً لعدة أسباب: الأول: أن البينوية تمثل أول ما تمثل عملية الاتصال مع ثقافة الآخر، وهي خير ما يجسد صورة الاتصال بالآخر تقبلاً واستيعاباً ورفضاً، وهذا السبب يقود إلى السبب الثاني: الماثل في كون البنيوية من أكثر الدراسات النقدية استقبالاً عند العرب، وذلك من خلال سعي النقاد إلى تطبيقها على الأدب العربي قديمه وحديثه. والسبب الثالث: أن استقبال البنيوية على أنها عملية مهمة في دراسة الأدب يمثل جانباً مهماً من جوانب الاشكاليات التي يعيشها النقد العربي الحديث والمعاصر.

وبغية عدم تشعيب الموضوع وتسطيحه تتغيا هذه الدراسة الإمساك بزمام المسألة المتعلقة بالنقد ونقد النقد المتمثل بالبنيوية وتطبيقاتها على الشعر الجاهلي، وهذا يعني في المقام الأول الناقد الذي رأى في البنيوية منهجاً علمياً صارماً، وهو كمال أبو ديب؛ الذي تحمس للبنيوية، ورأى فيها قدرة على خلق السحر في التعامل مع النص الأدبي؛ وذلك من خلال التعالي على القراءة التقليدية والانطباعية التي لم تسهم في تقديم قراءات علمية منمذجة.

ليست غاية هذه الدراسة التعريف بالبنيوية، وشرح أهم عناصرها وأشكالها. ولكن مما ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام أن البنيوية لم تكن بنيوية واحدة، وإنما هي بنيويات متعددة، ولما كانت كذلك فإن البنيوية تخلقت في رحم اللغة معتمدة في ذلك على دوسوسير وياكبسون؛ أي أنها اعتمدت على معطيات التحليل اللغوي،

وبالإضافة إلى ذلك دخلت الانثربولوجيا على يد كلود ليفي شتراوس؛ الذي يمثل الأنثربولوجيا البنيوية، ودخلت عالم الحكاية على يد فلاديمير بروب، وتمثلت البنيوية التكوينية على يد لوسيان جولدمان. ولا تريد الدراسة أن تتجاوز هذه البنيويات إلى مقولات لاكان وبارت وجيرارجنيت وفوكو، وغيرهم، وإنما ترى أن تعتمد على هذه الأسس التي أقام كمال أبو ديب دراسته عليها.

ويمكن إجمال الأسس التي تتأسس عليها البنيوية سواء أفادت منها جميعاً في دراسة النصوص أم أفادت من بعضها. وأول هذه الأسس الاعتماد على اللغة ونظامها، إذ إن العمل الأدبي يتحول إلى شكل من أشكال الكتابة القائمة على تفاعل العناصر عبر بُنى مشكلة متفاعلة معاً. كما تولي البنيوية التعارضات أهمية كبيرة على صعيد لغوي وفكري في آن واحد. حتى وإن كانت هذه التعارضات بسيطة أو معقدة. ومن أهم الأسس التي تقوم عليها أيضاً مقولة موت المؤلف، بحيث إن النص يتحول إلى كيان مغلق ليس لصاحبه علاقة به، وإنما تصبح البنيوية تمثيلاً لناقد يشتغل على نص يمتلكه ويهيمن عليه غير آبه بصاحبه والظروف التي أحاطت بإفرازه؛ ولذلك برزت فكرة استقلال العمل الأدبي، ومقولة تعدد المعنى. وقد تنكرت البنيوية للتاريخ، ونشدت العلمية محاولة أن تصل بالدراسة الأدبية إلى درجة العلوم الرياضية، فهي تسعى أول ما تسعى إلى علمنة الأدب؛ ولذلك لم تسع البنيوية للكشف عن معيار القيمة؛ لأن ذلك عنصر ثانوي لا يمثل أولوية من أولوياتها، ولهذا عمدت إلى الإحصاء والتشجير والمعادلات الرياضية لتكون هذه العناصر أمثلة من أمثلة علميتها.

وقد اعتمدت البنيوية أيضاً عناصر أساسية من خلال مفهوم البنية؛ وتمثلت في مفهوم الكلية وفكرة التحول وفكرة التنظيم الذاتي[1]، وتؤسس البنيوية من خلال هذه العناصر جوهرها ومضمونها الأساسي؛ فالبنيوية لم تتوقف على البنية اللغوية، وإنما تجاوزت ذلك إلى الأساطير والحكايات واجتماعية الأدب كما تجلى ذلك عند ليفي شتراوس وبروب ولوسيان جولدمان.

ستعمد هذه الدراسة إلى الكشف عن استقبال النقاد العرب للبنيوية المتصلة بتطبيقها على الشعر الجاهلي، في المقام الأول، ثم تبحث في المقام الثاني عن تفاعلات

استقبال البنيوية المتمثل بالنقد ونقد النقد في العالم العربي، وفي دائرة الاستشراق ثم تعالج في الجزء الأخير ما يمكن أن يسمى انفصال المحيط عن المركز أو ماهية الطروحات البديلة.

استقبال البنيوية في النقد العربي الحديث:

ثمة نقاد كثر حاولوا الإفادة من البنيوية إفادات مختلفة منها ما كان جوهرياً وأساسياً يتمثل بدراسات كمال أبي ديب عن الأدب العربي قديمه وحديثه، ودراسات "يمنى العيد" التي أفادت من لوسيان جولدمان ودراسة محمد بنيس عن: "ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دراسة بنيوية تكوينية"، وهناك مجموعة من الدراسات التي أفادت من معطيات البنيوية وظلت متحرجة من تسمية الأشياء بأسمائها خوفاً من الاتهام بالسقوط في أحضان المناهج النقدية الجاهزة والمستوردة؛ ولذلك حاولت هذه الدراسات أن تفيد من معطيات البنيوية على استحياء. ولكنها لم تطرح فكرة المنهج السحري أو أن البنيوية هي التي يمكن أن تقدم حلاً سحرياً يتمركز في دائرة "علمية النقد"[٢].

ولأن غاية هذه الدراسة تتأسس على دراسة النقد ونقد النقد المتعلق بتطبيق البنيوية على الشعر الجاهلي، فإنها ترى أن تقف عند دراسة كمال أبي ديب على وجه الخصوص، لقد استطاع كمال أبو ديب أن يقدم دراسات تطبيقية متماسكة وعميقة تتجذر في النص الجاهلي، مبرزة جوانب لم يتهيأ لدراسات كثيرة أن تكشفها أو أن تستبينها؛ لأنها تقيم - كما تقول- منهجاً جديداً يستطيع أن يعيد إلى النص الشعري الجاهلي حضوره وألقه.

لقد انطلقت دراسة كمال أبي ديب من بنيويات متعددة كما يقول في مقدمة كتابه، فقد أفاد من بروب وليفي شتراوس ودوسوسير وياكبسون ولوسيان جولدمان، بالإضافة إلى إفادته من التأليف الشفهي المتمثل بعملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة Formula في آلية الخلق كما طوره ملمان باري وألبرت لورج[٣].

وفي ضوء هذه المعطيات لم يقيد كما أبو ديب نفسه بخط واحد من الخطوط العامة للبنيوية، وإنما جعل لنفسه إمكانية الإفادة من التعددية التي تتصف بها البنيوية، ولذلك تصبح قراءته للشعر الجاهلي تتحرك ضمن معطيات واسعة، ومساحة ممتدة،

ولكن السؤال الذي يثار هنا! هل استطاع كمال أبو ديب أن يفيد من هـذه المعطيات جميعها، أم أنه غلب بنيوية على أخرى؟ هـذا سـؤال يجـب أن يظـل مـاثلاً في الذهـن والوعي في إطار من الإجابة عن مدى النجاح الذي حققه في كتابه.

جاءت البنيوية عند كمال أبي ديب تجـاوزاً، ويقصـد بالتجـاوز هنـا تخطـي حـدود التعامل التقليدي مع هـذا الشـعر، ذلـك التعـامل الـذي طغـى علـى الدراسـات العربيـة والاستشراقية على حد سواء، فهو تعامل يطمح إلى تجاوز المستويات التاريخيـة والتعليقيـة والتوثيقية واللغوية والبلاغية والانطباعية، ولذلك يقول: "لقد أصبح مـن السـذاجة بمكـان أن نستمر في العمل على هذا الشعر، وكأن معرفتنا النظرية ما تزال هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري، أو طه حسين، وشوقي ضيـف في القـرن الرابـع عشـر الهجري. كما أن من السذاجة أن نستمر في العمـل وكـأن الثقافـات الأخـرى في العـالم لا تمتلك تراثات تقوم بدراستها مطورة من أجل ذلك منـاهج للتحليـل داخـل إطـار الشـعر وخارجه، لها قدرة عالية على المعاينة والاكتشاف والبلورة والتعميم النظر"[٤].

يبدو أن أبا ديب هنا على صواب متمثل في دعوته إلى تجاوز التعامل مع الشـعر الجاهلي بالطريقة التي تعامل معها النقاد السابقون، ولكن المسألة ليسـت التسـليم بمـا فعله القدماء ومحاكاته والنظـر إليـه علـى أنـه مقـدس، إذ إن الجـهود النقديـة جـهود تراكمية، يبنى بعضها على بعض، كما أن هؤلاء النقاد الذين ذكرهم هـم نقـاد كـانوا شُهاداً على مرحلة من مراحل التعامل مع هذا الشعر. ويتصل بـهذا الأمـر أمـر آخـر يقوم على الدعوة إلى إعادة دراسة التراث لتطوير مناهج للتحليل كما تفعل الثقافـات الأخرى في العالم، وهذا حث لإعادة دراسة التراث العربي مـن أجـل تطويـر منـاهج للتحليل، وكان كمال أبو ديب يرى في دراسته عن عبد القاهر الجرجاني مثالاً للنـاقد الفذ، ولكنه كما يتضح في تعامله مع النصوص الجاهلية لم يركن إلى التراث العربي ولم يطوره ليخلق مناهج متطورة للتحليل. وهذه الرؤية تقدم انطباعاً يصب في لب الأخذ من الآخر في التعامل مع نصوص الشعر العربي، وهذا ما صرح بـه كمـال أبـو ديـب عندما ذكر دوسوسير وياكبسون وفلاديمير بـروب وكلـود ليفـي شـتراوس ولوسـيان جولدمان وملمان باري وألبرت لورد.

وقد ألمح كمال أبو ديب -الذي يقدم منهجاً يراه الأكثر قدرة في التعامل مع النص الأدبي- إلى ما يمكن أن يقال عن بحثه من كونه "تطبيقاً لمناهج جاهزة أو نقل لها من المجالات التي استخدمت فيها أولاً إلى مجال جديد، بل إنه لا يعني أن هذا البحث يتبنى الأطروحات النظرية لهذه المناهج جميعاً. كل ما يعنيه هو البحث الذي يتم في إطار من الوعي النظري الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات وما تحققه من إنجازات"[٥]. وبهذا الكلام يكون قد قدم احترازاً أساسياً في أنه لا يريد أن يتبنى أطروحات هذه المناهج جميعاً، بل إن درجة إفادته من هذه المناهج تصبح درجات متفاوتة. فهل استطاع كمال أبو ديب أن يبرز هذه المناهج جميعها في دراسته؟ حقيقة أن الدراسة التطبيقية تثبت أن درجة الإفادة من هذه المناهج كانت متفاوتة جداً.

ومما يؤكد هذا أن أبا ديب أشار إلى ملمان باري وألبرت لورد أصحاب نظرية النظم الشفوي، ولكنه لم يحفل بمعطيات هذه النظرية إلا قليلاً، فلا ملمان ولا باري لهما علاقة بالبنيوية في التعامل مع النصوص الشعرية، ولكن الذي أغراه -على ما يبدو- إلى مثل هذه الإشارة أن أصحاب هذه النظرية يحتفلون احتفالاً شديداً بالصيغة أو القوالب الصيغية، التي رأى فيها إمكانية للإفادة من هذا العنصر، لكن أصحاب هذه النظرية لم يستخدموا الصيغة للكشف عن الوظيفة البنيوية لمثل هذه القوالب، وإنما ليثبتوا شفوية الشعر؛ لما لتطبيق هذه المقولة من مخاطر على الشعر الجاهلي كما فعل جيمس مونرو، وزفتلر[٦] كما ألمح أبو ديب نفسه إلى أن حضور منهج باري ولورد كان حضوراً ضمنياً، وكذلك حضور لوسيان جولدمان[٧].

ويرى أن بنيويته "بمثل هذا السعي وبالحركة على هذا المستوى من الجدية والأناة والإخلاص والتحليل المتعمق المتقصي، يمكن أن تفجر طاقات جديدة بناءة في ثقافتنا التي تبدو الآن أكثر من أي وقت مضى مهددة بالتفتت والهامشية والخضوع للفكر الجزئي أو الفكر الغوغائي أو الفكر التقليدي أو لجميع هذه الأنماط من الفكر في آن واحد..فدراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل علمي دقيق[٨]، ولذلك لا يتوانى كما أبو ديب عن هدم كل الجهود التي سبقته في دراسة الشعر ليقدم دراسة جديدة تقوم على التحليل العلمي الدقيق للشعر الجاهلي! فهل تخلص كمال

أبو ديب من بعض الانطباعية، ومن كثير من الآراء التي ذكرها دون أن يكون بنيوياً؟ أو يتخلى عن بنيويته وأحكامها العلمية الصارمة؟

لقد سعى إلى أن يكون ناقداً علمياً يتخلى عن ذاته وأحكامه الانطباعية في التعامل مع النصوص، ولم يرم إلى اكتناه النص بإطلاق الشعارات الجاهزة على حد قوله، إذ إن تجاوز الجهود السابقة ونعتها بأوصاف ذات طابع سلبي ليست عملية نابعة من تقديس المنهج، وإنما يمكن أن تكون نابعة من تقديس الناقد لذاته، تلك الذات التي لا تحمل التعالي في التعامل مع النص فقط، وإنما في التعامل مع جهود الآخرين، ولم تكن بعض أحكام أبي ديب تحتاج إلى منهج بنيوي علمي صارم، حتى يصل إلى درجة القناعة بأن هذه الأحكام لا يمكن أن تنبثق وتتراءى وتتجسد إلا من خلال المنهج البنيوي.

عمد أبو ديب إلى التفصيل في شرح كيفية دراسة فلاديمير بروب للحكاية وسوَّد الصفحات ليصل إلى إعلان إمكانية الإفادة من دراسة بروب، وقال بعد ذلك: إن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فالقصيدة أيضاً تتألف من وظائف (ما كنت أسميه وحدات مكونة أولية...ذلك أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضاً تماماً كعددها، واكتشاف هذه الحقيقة حاسم الأهمية، ذلك أن ترتيب الوظائف في القصيدة يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها والعلاقة بين هذه الشرائح هي بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التي تنبع منها القصيدة وبها تفيض، ولقد كشفت المقارنة بين معلقتي امرئ القيس ولبيد من هذا المنظور عن التضاد الجوهري بين رؤياهما للوجود المرتبط جذرياً بتباين ترتيب الشرائح المكونة لكل منهما[٩].

فهل منهج بروب هو الذي قاده إلى مثل هذه النتيجة؟ إن أبا ديب يدرك إدراكاً يقينياً أن هذه النتيجة التي توصل إليها لم تكن بحاجة إلى منهج بروب، وإنما لكل قصيدة خصوصيتها عبر بنيتها الخاصة بها، فمعمارية القصيدة لا بد أنها مرتبطة برؤية مغايرة عن قصيدة أخرى ذات بنية مختلفة، ولهذا ينبني هذا الحكم على رؤية بروب، ولا يتأسس على رؤية يمكن لدارس الشعر الجاهلي الذي لا يتعامل بنيوياً مع النصوص أن يصل إليها.

لقد أثار أبو ديب عبر منهجه نقاداً كثراً، وحرك فيهم محاولة فهم البنيوية، فوجد من الخصوم والمعارضين أكثر ما وجد من المناصرين، وقد أدهش أبو ديب النقاد والقراء مرتين، الأولى: بمنهجه الجديد المتمثل بالبنيوية التي أزاحت الأحكام غير العلمية عن الشعر الجاهلي، والثانية: تلك اللغة المدهشة التي استخدمها ولم يعرفها النقاد والقراء من قبل، فهي لغة مدهشة وصارمة ومنضبطة تقع موقعها في السياق وفي النفس في آن واحد.

ولما كان غرض هذه الدراسة الأساسي معالجة استقبال نقد جديد ينتمي إلى ثقافة الآخر، فإن الدراسة ستميل هنا إلى اكتناه الطريقة التي تم فيها استقبال البنيوية في العالم العربي الحديث، من خلال تطبيقات كمال أبي ديب لها على الشعر الجاهلي، ويمكن تقسيم هذا الأمر إلى محورين: الأول: المحور العام، والآخر: المحور التفصيلي.

أولاً: المحور العام: البنيوية وإشكالية استقبالها "ثقافة الغزو":

لم يخف النقاد الذين عنوا بدراسة البنيوية وتمثلاتها في الأدب العربي أن البنيوية شكل غريب على الثقافة العربية، فهو ليس منهجاً يطبق على الأدب فقط، وإنما هو مشروع في الحياة يطال العلوم الأخرى، وأعقبوا ذلك تخوفاً ماثلاً في كون البنيوية نشأت في محيط ثقافي مغاير للثقافة العربية، ولذلك فهي لم تتجاوز كونها شكلاً من أشكال الخضوع للآخر، فحتى النقاد الذين أثنوا على جهود كمال أبي ديب، فإن بعضهم لم يكتم كون البنيوية نشأت في تربة غير التربة العربية، التي لا تمجد الإنسان وإنما تشهر موته وتلاشيه وتقويضه. "فالحقيقة أن البنيوية في ممارستها العربية لا تستند إلى أسسها وجذورها الأبستمولوجية التي نشأت عليها في أوروبا، فهي لا تستخدم في الوطن العربي كنظرية أساساً، وإنما كمناهج وعمليات إجرائية فحسب، ولهذا فإنها في تقديري تتخذ أو تحاول أن تتخذ في السياق العربي، ونتيجة لمعطياته الوطنية والاجتماعية الخاصة دلالات لعلها تختلف عن دلالاتها الأوروبية، كما حدث بالنسبة إلى بعض المناهج الأوروبية الأخرى. ففي كثير من التطبيقات العربية نتبين تداخلاً بين البنيوية ومناهج أخرى، أو نتبين تعديلاً للمنهج البنيوي ليستجيب للظواهر التي تعبر عنها التعابير الأدبية العربية والمناخ الأيديولوجي العربي عامة"[١٠].

يكاد يكون هناك إجماع بين النقاد والدارسين الذين تعرضوا للبنيوية في النقد بأن هذا المنهج ما هو إلا منهج منبت عن الشروط التي أفرزته، فهو وافد وغريب على الثقافة العربية، ولأجل هذا جاء نقد معظم هؤلاء النقاد رفضاً للمنهج لكونه منهجاً وافداً، وبعضهم عمد إلى رفضه لأنه منهج مات في بلاده وتربته، لتتجاوزه التيارات النقدية الأخرى.

وأهم عنصر ينضوي تحت الإطار العام يتمثل جوهرياً في الاستلاب والتبعية للآخر، إذ إن الذوبان في الآخر يعني في المقام الأول ضياع الهوية باستقبال المناهج النقدية غير المتجذرة في الثقافة العربية والمنطلقة منها والمطورة لمعطياتها، ولذلك يصبح الاعتماد على الآخر وتذويب الذات فيه دون فهمه فهماً صحيحاً في كثير من الأحيان عملية مثيرة وخطيرة جداً. فليس صواباً ذلك اللهاث وراء الآخر، والركون إليه، لأن ذلك يمكن أن يقود إلى مغامرة خطيرة تصبح فيها الذات منقادة للآخر مستسلمة له.

ولذلك فإن النقد العربي لا يعاني فقط لأنه استقبل البنيوية، وإنما يعاني في استقدامه للمناهج واعتماده عليها اعتماداً آلياً دون الالتفات إلى ما تتضمنه من مخاطر، "فلم يعد الأمر مجرد تلقٍّ نقدي وإنما تعدى ذلك إلى النظر إلى الغرب بوصفه قيادة ثقافية للعالم ينبغي الاقتداء بها أو التعلم منها، إما بوصف ذلك معبراً للتحرر والتقدم أو بوصف الثقافة الغربية إرثاً إنسانياً مشتركاً، وأن العلم لا يفرق بين شرق وغرب أو، أخيراً بوصف الغرب توجهاً تفرضه "العولمة" أي تحول العالم إلى "قرية صغيرة" تحكمها مؤثرات واحدة"[11].

ولم تكن البنيوية هي المنهج الوحيد الذي كثر خصومه، فالأمر يمكن أن لا يكون مشكلة بنيوية، وإنما المشكلة عامة تتمثل في استقبال المناهج النقدية الأخرى، ويبدو أن البنيوية أثارت النقد العربي الحديث؛ لأنها تشتغل على النصوص بجرأة غير معهودة ومألوفة من قبل، واستطاعت ممارستها عند كمال أبي ديب أن تجعل النص حيوياً وعميقاً ومليئاً بالأسرار، حتى إن الدهشة لتلتبس على القارئ ليندحر عن النص ويؤخذ بلغة النقد، وكأن نقد النص يتحول إلى نص يحتاج إلى قراءة تأملية وتأويل، ويظل القارئ مسكوناً بوهج اللغة النقدية التي يرى صاحبها أنه يقدم عن طريقها منهجاً علمياً صارماً في التعامل مع النصوص.

إن الإشكالية المتمثلة في استقبال المناهج النقدية لم تكن وقفاً على البنيوية، فالأزمة ليست أزمة بنيوية، أو تفكيكية، أو تأويلية، وإنما المسألة هي مسألة ثقافة تبحث عن ذاتها وسط سياق المثاقفة مع الآخر الذي أصبح إجبارياً وخاضعاً ومستسلماً "لهيمنة النموذج الغربي، باعتباره المعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب الأخرى، رغم اختلاف الظروف التاريخية والحضارية، وبذلك تعطى الأولوية للمذاكرة على العقل، وللتقليد على الخلق"[١٢].

لقد انتقلت البنيوية من كونها منهجاً في القراءة النقدية إلى إشكالية في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة، فلم تعد المسألة تعاملاً مع شيء غريب ووافد، وإنما غدا الأمر يعاين على أنه ركون للآخر واتباع له دون خلق وإبداع، وهذه القضية تشي بضياع الإبداع النقدي العربي وتشتته وتناسيه والسكوت عن تطوير أدواته بما يتلاءم مع المعطيات الإبداعية الجديدة، ولذلك ليس غريباً أن توصف البنيوية بأنها عنصر "في ثقافة الغزو"[١٣]، وقد "أدرجت البنيوية تحت هذا الشعار وعدت من العناصر الوافدة والتي جرى إسقاطها في بيئتنا العربية كالجسم الغريب، الذي يتلاءم مع مقوماتنا الأساسية بحيث يصطدم بالذات التي تعرض عنه وتلفظه"[١٤].

دخلت البنيوية كما دخلت غيرها من المناهج النقدية التي استقبلها العرب في مسألة الغزو، والاستيراد للموضة والصرعة، وغيرها من الأوصاف التي وسمت بها؛ لأن ذلك النقد والناقد دون هوية، ويدخل النقد والناقد في ظلامات العولمة والكونية، وغير ذلك من هذه التسميات.

ولم يخف بعض النقاد خطورة تطبيق البنيوية على الأدب العربي، حتى النقاد الذين كانت مقارباتهم للنصوص مقاربات بنيوية، تقول يمنى العيد التي طبقت الماركسية البنيوية "إن النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين، الهم الأول: أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية وفي ضوء ارتباطه بواقع ثقافي أدبي معين..الأمر الذي يدعو إلى تملك هذه المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً..والهم الثاني: أنها محاولات تمتلك مناهج مازالت في نفسها تطرح علامات

استفهام على بعض أسسها أحياناً وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، فهذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها...[١٥].

إن هذه الرؤى والمعالجات لم تعد تطرح البنيوية على أنها منهج نقدي لتطبيقه على الأدب العربي، وإنما امتدت وانتشرت انعكاساته ليصبح معلماً من المعالم المتصلة بقضايا الغزو والعولمة، وتهديد الأصالة والتراث والأنا سعياً لطمسها وجعلها خاضعة مستلبة، ما لم تكن نابعة من جذور التراث العرب وأصوله، فإن بعض النقّاد لا يرون في ذلك محاذير؛ لكون هذه المناهج التي ترتبط بجذورها وأصولها وجوهرها الأبستمولوجي ليست خاصة بالثقافة الأصلية التي أفرزتها، وإنما هي تراث إنساني أو إبداع إنساني عام[١٦]، غير مراعين لخصوصية الإبداع العربي في الشعر والنثر وشروطه الخاصة.

ثانياً: المحور التفصيلي

تعاورت أقلام الباحثين ما كتبه كمال أبو ديب في "الرؤى المقنعة"، منها ما كان بأسلوب عرضي عام ومنها ما كان بأسلوب نقد للإجراء النقدي وكيفية تعامله مع النص الشعري الجاهلي على أنه منجز بنيوي لا غير. وهناك بعض المآخذ التي نظرت إلى عمله بوجه عام ومنها عمل ريتا عوض ومحمد ناصر العجيمي، فقد أخذ عليه الاثنان عدم الالتزام بالمناهج التي أخذ منها، وتناقضه وتعارض آرائه وتصادمها وبخاصة في تعامله مع بروب وليفي شتراوس[١٧]. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تجاوز ذلك إلى اتهامه في أنه يبدأ بنظرية جاهزة وغير ملائمة لطبيعة الموضوع الذي يعالج، وينطلق من فكرة مسبقة تبحث عن ثنائيات ضدية هي أساس منهج ليفي شتراوس في التحليل البنيوي للأسطورة ويفرضها قسراً على النص الشعري الجاهلي حين لا يوفرها النص طوعاً[١٨]. مع أن ريتا عوض تعترف أن محاولة أبي ديب "لا يمكن أن ترى باللاجدية أو باللاجدوى، إنها عمل نقدي يستحق الاهتمام، ويشكل إضافة لا يمكن إغفالها في مجال دراسة الشعر الجاهلي من ناحية، وفي تحويل مسار الدراسات التقليدية التي وصلت إلى اجترار نفسها واجترار موضوعاتها"[١٩].

إن النقد الذي وجه لمنهج أبي ديب في قراءة الشعر الجاهلي، يتمثل في كونه أخفق في نقل دراسات ليفي شتراوس عن الأسطورة وبروب عن الحكاية وتطبيقها على الشعر، وتمحله في البحث عن التعارضات أو "الثنائيات الضدية"، حتى وإن سعى إلى خلقها من عند نفسه، لأنها غير موجودة في النص، وإسباغ الأحكام القسرية على الشعر، والدخول بأفكار مسبقة يرى أن يطبقها على الشعر، ويكاد يكون الاعتناء بالرسومات والجداول ليس نابعاً من النص وإنما هو تقليد لما فعله ليفي شتراوس. وهو -كمال أبو ديب- لم يكن بنيوياً خالصاً وإنما يفيد من معطيات علم النفس والوجودية[٢٠].

إن الاحتفاء بالمناقشات الجزئية لآراء أبي ديب يمكن أن يستوعب صفحات كثيرة، لكن نقد منهج أبي ديب في قراءته للشعر الجاهلي لا ينطلق من فراغ، وإنما هو إسهام عميق الدلالة، فليس هناك منهج يخلو من العيوب، ولكن تشويه جهود الآخرين وطروحاتهم والإحاطة بها وهدمها وتقويضها وتقديم بدائل ضعيفة جداً - كما فعل محمد ناصر العجيمي- أمر يثير الدهشة والاستغراب.

ومما زاد الأمر تعقيداً وبلبلة وتشويشاً كتاب المرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة، الذي عد إجراءات كما أبي ديب النبيوية واشتغالها على النصوص ما هي إلا عمل ليس بذي قيمة، وإنما هو مجرد لفت نظر للنص النقدي بعيداً عن النص المبدع. ليس مقبولاً رفض منهج كمال أبي ديب ورفض الممارسات البنيوية الأخرى؛ لأن أبا ديب عمد إلى رسوم توضيحية ومعادلات[٢١]، وهذا كل ما أورده حمودة عن كتاب كمال أبي ديب، إن نقد أعمال الآخرين لا يكون بهدمها وإنما بمحاورتها، فأبو ديب لم يركن إلى بنيوية واحدة وإنما رأى أن يفيد من بنيويات متعددة، وليست إفادته هي إفادة حرفية وإنما هي سعي إلى الأخذ بالأدوات الاجرائية التي تفيد هذا المنهج وتغذيه.

ويبدو أن الضجة التي أثارتها البنيوية في سياق النقد العربي المعاصر ضجة تضع الناقد العربي في مواجهة ذاته، وتدعوه إلى التصالح مع نفسه، عبر نظرة موضوعية بعيدة عن الانفعال وتشييد القصور والأحلام وبناء الأمجاد على حساب تقويض أعمال الآخرين وهدمها، لقد بذل حمودة جهداً كبيراً ليثبت للحداثيين العرب أنهم يلهثون وراء المسميات التي تجعل منهم صدارة الحداثة الناطقين باسمها في عالم غير

حداثي، وقد أشار سامي سويدان في كتابه "في النص الشعري العربي مقاربات منهجية" إلى دراسة كمال أبي ديب عن معلقة لبيد، وتمثل نقده له في ميكانيكية وآلية تطبيق المنهج، ثم أشار إلى بعض المغالطات التي وقع فيها كمال أبو ديب حسب رأيه، فهناك تعارض واضح بين المبدأ والإجراء، ومع أنه وجه نقداً صارماً إلى إجرائيات أبي ديب في التعامل مع معلقة لبيد، إلا أنه يذكر بما كانت ريتا عوض قد أشارت إليه بأن ليس بالإمكان وصف عمل أبي ديب باللاجدوى. فقد قال سويدان بعد أن أورد ملاحظاته "لا تحول هذه الملاحظات مع ذلك دون التنبيه إلى الفائدة التي يمكن لدراسة د. أبو ديب أن تؤديها باعتبارها عملاً جدياً ودؤوباً في التزام التحليل النصي بطريقة منهجية"[٢٢].

ومع ذلك فإن سامي سويدان أيضاً لم يفته الإشادة بما كان ألمع إليه أبو ديب في كون دراسته يمكن أن تؤدي إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين. ولكن سويدان لا يرى أن عمله "مجداً وبريئاً وبديلاً"[٢٣] لما قدمه أبو ديب، مثلما فعلت سوزان ستتكيفتش كما سيأتي فيما بعد.

الاستقبال والاستقبال المضاد:

لقد اتسعت دائرة الهجوم والنقد على دراسة أبي ديب "الرؤى المقنعة"، وخرجت من الدائرة العربية إلى دائرة الاستشراق. وإذا كان النقد العربي الحديث قد هاجم جهود كمال أبي ديب، فإن المستشرقين الذين قلما احتفوا بالمناهج النقدية الجديدة وتطبيقها على الشعر الجاهلي، رفضوا إجرائيات أبي ديب وممارساته، وهم الأقرب إلى أصول المناهج النقدية وبيئاتها، ففي دائرة الاستشراق الألماني عمدت ريناته يعقوبي إلى نقد منهج أبي ديب وعدنان حيدر، وكذلك فعل كل من إيفالد فاغنر وسوزان ستتكيفتش.

فإذا كان الاستشراق الألماني المعاصر قد خرج من دائرة الفيللوجيا في مقاربة نصوص الشعر الجاهلي إلى الوجودية والأسطورية والمحايثة، فإنه في الغالب يرفض المنهج البنيوي وتطبيقه على الشعر الجاهلي. فقد رأت ريناته يعقوبي في مقالة لها بعنوان "بحوث جديدة حول القصيدة الجاهلية" Neue Forshungen zur altarabischen Qaside. أن هناك تعسفات كثيرة تمارس ضد النص، ويحمل ما لا طاقة له به، وقد رفضت ما ذهب إليه جوتفريد مولر Gottfried Muller في دراسته عن معلقة لبيد، وعرجت على

عمل أبي ديب الذي رأت فيه مغالطات كتلك المغالطات التي أظهرتها الدراسات الحديثة الأخرى حول القصيدة الجاهلية، حتى إن هذه الدراسات قد أفضت إلى تصادمات وتعارضات كثيرة في إجراءاتها التفصيلية[٢٤].

وقد أخذت ريناته يعقوبي على أبي ديب سعيه العميق إلى خلق تعارضات بين العناصر التي لا توجد فيها تعارضات، مثال ذلك رؤيته للتعارض بين الظباء والنعام المتمثل في قول لبيد:

فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها

إذ إن يعقوبي ترى أنه لا يوجد تعارض بين الظباء والنعام، لأن الشاعر يصدر عن دقة عجيبة في نقله للأشياء! وهنا تعود يعقوبي إلى أن تجعل استحضار عناصر الطبيعة في النص الجاهلي عبارة عن نقل حرفي للواقع، وهذا ليس صحيحاً لأن الشاعر الجاهلي يحول أشياء الطبيعة إلى موضوع شعري يكشف عن تفاعل الشاعر مع موضوعه.

ووقف ايفالد فاغنر Ewald Wagner موقفاً حذراً من تطبيق المناهج النقدية الحديثة على القصيدة الجاهلية، ورأى أن الذين ركزوا على الثنائيات الضدية ومنحوها أهمية كبيرة هي ثنائيات ليست خاصة بالقصيدة الجاهلية، وإنما تمتد لتتجاوز ذلك إلى الشعر في العصور اللاحقة[٢٦]، وبالإضافة إلى ذلك يرى فاغنر أن ذلك عبارة عن إسقاط مناهج على النصوص، فالمناهج الجديدة مستمدة من ليفي شتراوس وتيللش وقاستر وفرويد وفان جنب، ولذلك يصادف المرء ما هو فوق التفسيرات[٢٧].

وحول القصيدة الشبقية "معلقة امرئ القيس" يقول فاغنر: "لا أحد ينكر البعد الجنسي في المعلقة، وهذا لا يحتاج إلى دراسة بنيوية حتى تقوله[٢٨]، ولكن ما هو الدافع الذي دفع أبا ديب إلى الكشف عن دلالات الألفاظ وتحميلها بعداً جنسياً؛ ولذلك لم يرَ فاغنر في هذه الدراسات بعداً موضوعياً، وإنما رأى في ذلك إنطاق النص بما يريده الناقد حتى ينسجم مع منهجه وأدواته التي تعامل فيها مع النص.

وإذا كانت يعقوبي قد قاربت النص الشعري الجاهلي مقاربة محايثة وكان فاغنر قد عالج النص الجاهلي معالجة وصفية ذات قيمة كبيرة في مجال الكشف عن طبيعة

هـذا الشـعر وخصوصيتـه، فـإن مستشـرقة أخـرى تنتمـي إلى المدرسـة الأمريكيـة في الاستشراق وهي سوزان ستتكيفتش قد عمدت إلى الأنثربولوجيا بما فيها من طقـوس وعادات وأنماط وقرأت النصوص في ضوئها.

أسهمت ستتكيفتش في الكشف عن مزالق تطبيق البنيوية على الشعر الجـاهلي، وتوقفت عند دراسة كمال أبي ديب لمعلقتي لبيدو امـرئ القيـس وعينيـة أبـي ذؤيـب الهذلي. ولكن سـتتكيفتش الـتي يتوقـع القـارئ قبولهـا لتطبيـق المنـاهج الحديثـة علـى القصيدة الجاهلية فرغت جهود كمال أبـي ديـب مـن مضمونـها، وأطلقـت عبـارات الاستغراب والاستهجان، ولم تتورع عن وصف بعض إجراءاته بالتفاهة وكـانت أكـثر حدة وصرامة في رفضها للمنهج البنيوي من غيرها.

وقد أخذت ستتكيفتش مآخذ عدة على إجرائيات أبي ديـب، وتبـدأ بـالخطوط العامة فتأخذ عليه إقحامه لآراء ليفي شتراوس فيما يتعلق بكـون الفكـر الأسـطوري يتعلق بالأضداد في اتجاه الحل. وترى أن رصد أبي ديب للثنائيـات كـان في كثـير مـن الأحيان مقحماً[٢٩]، وقد أشارت إلى أن نجاح أبي ديب الذي كان متوقعـاً قـد خـاب، وذلك عندما أجرى مقارنة بين معلقة لبيد ومرثية أبي ذؤيب، وكذلك فإنـها تـرى أن أبا ديب لم يكن موفقاً في قراءته للقصيدة الشبقية "معلقة امرئ القيس"[٣٠].

ومهما تكن المـآخذ الـتي سـجلت علـى دراسـة أبـي ديـب البنيويـة للقصيـدة الجاهلية، فإن سوزان ستتكيفتش لم تكن محقة في كثير من الآراء التي ذهبت إليها فليس معقولاً أن تنقض ستتكيفتش بنيوية كمال أبي ديب بمنـهج انـثربولوجي لم يسـتقم لهـا أيضاً، فقراءتها للقصيدة العربية وطقوس العبور[٣١] لم تكن موفقة تماماً، وإنمـا وقعـت في مزالق، فإذا كانت إجراءات كما أبي ديب وأدواته النقدية أوسع بكثـير مـن أدوات ستتكيفتش، فإنها لم توفق عندما حصـرت القصيـدة الجاهليـة ضمـن طقـوس العبـور الثلاثة، الانفصال والهامشية والاندماج، لأن ذلك إسقاط واضح للمنهج على النـص وحصره ضمن معطيات المنهج التي تقتل فيه الإبداع وتفصله حسب المنهج فقط.

فليس صحيحاً أن تنقد سوزان ستتكيفتش بنيوية كمال أبي ديب بطـرح المنـهج الانثربولوجي على أنه المنهج البديل، ففي كل مرة كانت تنقض فيها رأياً لأبـي ديـب

كانت تطرح مقولات المنهج الانثربولوجي الإجرائية، لتصحح ما تقصد أنه خطأ المنهج البنيوي، إن مثل هذا الطرح لا يستقيم إطلاقاً، ولذلك راحت ستتكيفتش في الجزء الأخير من مقالتها تشرح عن إجرائياتها وتطبيقاتها لطقوس العبور على أنه النموذج الأمثل لمعاينة النص الشعري الجاهلي.

وهناك ملاحظة عامة على الدراسات التي توجهت بالنقد إلى دراسات كمال أبي ديب وهي ملاحظة جديرة بالاهتمام تتمثل في أن الدراسات السابقة كلها لم تتوقف إلا عند قصيدتين وفي أغلب الأحيان عند ثلاث قصائد كما في دراسة سوزان ستتكيفتش، ولم تنظر إلى عمل كمال أبي ديب جميعه في الرؤى المقنعة، وهذا يعود إلى اكتفاء الباحثين العرب بهذه المناهج، أما المستشرقون فقد قرأوا ما كتبه أبو ديب عن معلقتي امرئ القيس ولبيد باللغة الانجليزية.

إشكليات المنهج والعلاقة مع الآخر: "ما هو البديل؟":

لم توجه نقود للبنيوية في العالم العربي وحسب، بل واجهت البنيوية انتقادات عنيفة حتى في موطنها الأصلي، وهذه إشارات إلى أزمة يحسها الناقد، إذ إن القارئ في هذا الزمن يرى أن هناك إشكالية اسمها "إشكالية المنهج"، وهي إشكالية نابعة في العالم العربي من شقين: الأول أن المناهج الجديدة ليست مناهج عربية وإنما هي مناهج وافدة تطرح إشكالية التعامل مع ثقافة غريبة توصف بثقافة الغزو. والآخر يتمثل في إجرائيات المنهج ومقاربته للنصوص. وهذا النقد لم يوجه للبنيوية وإنما يمكن أن يوجه إلى المناهج الأخرى الوافدة من مثل السيميولوجية والتفكيكية والتأويلية وغيرها من المناهج.

ومما يجب الاعتراف به أن الجهود النقدية العربية لم تسع إلى أن تكون جهوداً تراكمية تنطلق من نقطة وتتطور إلى أن تشكل اتجاهاً أو مساراً، وإنما تعتمد الجهود الفردية، وهي جهود قلما تسلم من النقد والتقليل من شأنها، ولذلك لا بد أن يشعر المرء أنه أمام مشكلة لا بد له من حلها. إن حل هذه المشكلة لا يمكن أن يكون متمثلاً بمقاطعة ثقافة الغرب والإفادة منها بشكل فاعل ومثمر ضمن سياق الانفتاح على الآخر، والتفاعل معه بما يعود على ثقافتنا بما هو إيجابي لكن هذا أيضاً ليس حلاً، لأن الاعتماد الكلي على الآخر لا يعدو كونه مظهراً من مظاهر الاعتراف بسيادته وسلطته والخضوع له.

ولذلك ما هو البديل؟ إذا كانت الأصوات المرتفعة تحذر من الاستلاب وفقدان الهوية، فإن الأصوات لا تزال أيضاً مرتفعة لإبداع نظرية أو نظريات نقدية عربية لها خصوصية تتطابق مع خصوصية النص الشعري العربي، وليست مقحمة عليه. وهذه مجرد أقوال، وأظن أنها ستبقى كذلك مادامت جهود النقاد العرب جهوداً فردية تتعرض لنقود كثيرة تسعى إلى هدمها وتقويضها تحت دعوى المحافظة على التراث.

ليست المسألة الآن متمثلة بالعودة إلى عصر النهضة والمواقف المختلفة من الثقافة الغربية، فمواجهة الآخر إما أن تكون بالعودة إلى التراث أو بالإقبال على الحضارة الغربية وقبولها بقضها وقضيضها، وإما بالمزاوجة بين الاثنين، ولكن المسألة في الحاضر لم تتجسد بالعودة إلى التراث لتشكيل نظرية نقدية عربية، وإنما تمثلت بالإقبال على الثقافة الغربية وأخذ كل المناهج الجاهزة دون الالتفات إلى المعطيات الابستمولوجية التي أنتجتها. وهذا اتجاه يحذر منه، لأنه يصب في ثقافة الغزو والسلطة والسيادة، وأما عن المزاوجة بين التراث والحضارة الغربية فقد أصبح لحناً يعزف دون أن يقدم شيئاً مهماً على صعيد الدراسات النقدية، أي لم يستطع أن يبني نظرية نقدية لها هوية تمزج ما هو عربي بما هو غربي.

ليس من شك في أن هناك أزمة ناقد ونقد، فأزمة الناقد ماثلة في تعامله مع الاتجاهات والمناهج والفلسفات التي لا تمت إلى ثقافته الأصلية بصلة، وأزمة النقد ماثلة في استقبال المناهج وتطبيقها على الأدب العربي، ولذلك ينفتح الناقد في بعض الأحيان على ما يسمى في الوقت الحاضر "بالنظام العالمي الجديد" وهذا الصنف من النقاد يتبنى هذا التصور صادقاً ومقتنعاً تحت تأثير الآلة الإعلامية الغربية والانبهار بالنموذج الحضاري الأوروبي. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد يل يتجاوز ذلك إلى الاتهام بأن بعض هؤلاء النقاد يقومون بترويج هذه الفكرة لقاء أجر معلوم[٣٢].

إن أزمة الناقد العربي المعاصر وأزمة النقد العربي المعاصر بشكل عام لم تسلم من أن تكون مطبوعة لهذا الطابع، وهو طابع غير مريح إطلاقاً، لكنه في الوقت نفسه يثير إشكالية كبيرة جداً تتمثل في اعتبار "الناقد العربي الحديث تابعاً ذهنياً لا لنظرية

غربية بعينها، بل للنموذج الغربي في التفكير والتطور، تبعية تمنع صاحبها ليس من تحقيق إبداعه الخاص، بل من القدرة على فهم النموذج المتبوع وتمثله ومن القدرة على نقله ليمارس على أرض الواقع أدباً[٣٣].

لقد تطورت النظرة إلى النقد والناقد المعاصرين في ضوء إشكاليات لا تتصل بالأدب وحده، وإنما تتصل بأصناف الثقافة المختلفة، فإذا كانت البنيوية جزءاً من الإشكالية المثارة فهذا يعني أن البنيوية لعبت دوراً مهماً في إثارة إشكالية النقد العربي المعاصر، وخير دليل على ذلك ما أثارته من ضجة بين مؤيد ومعارض، ولكن البنيوية أفضت إلى تنامي الأزمة النقدية العربية، ووضعت النقد العربي المعاصر على المحك، وإلى جانب الاتهام بالتبعية الذهنية للثقافة الغربية، تظهر بعض الأصوات التي ترى في استقبال النقد الغربي الحديث صورة إيجابية[٣٤].

وفي ضوء هذه المعطيات فإن النقد العربي الحديث يعيش لحظات التلقن والتقليد، وتكاد تكون الصورة العامة التي يتصف بها تتجسد في كونه قد أصبح عالة على الآخر. فالذي لا يشارك ولا يسهم في صنع الثقافة العالمية التي تعيش الانفتاح يصبح ضحية ومقلداً وناسخاً للآخر، حتى نسخه يمكن أن يكون مشوهاً ومهمشاً في آن واحد. ولذلك يعيش النقد العربي الحديث أزمة حقيقية في كونه غير قادر على صياغة نظرية نقدية عربية تسهم في إنتاج معطيات للنقد، تتجاوز فيه عملية التقبل إلى عملية إنتاج ومشاركة في صنع ثقافة العالم.

إن معظم الآراء التي تتحدث عن التعامل مع النقد العربي الحديث تدعو إلى التشاؤم والاعتراف بالتبعية والتقليد للآخر، وهذا يعني أن العالم العربي يعيش أزمة حقيقية فيما يتصل بعملية المثاقفة، لأن الأزمة ليست أزمة نقد فقط، وإنما هي أزمة مجتمع عربي في السياسة والثقافة والفكر والاقتصاد والاجتماع. ولذلك فإن الواقع العربي الراهن يبدو غير قادر على تجاوز أزماته والوصول إلى حلول مقنعة قادرة على إنتاج معطيات ذات بعد اجتماعي وسياسي وثقافي وأدبي يستطيع من خلاله أن يقيم مصالحة مع التيارات الوافدة ويطورها ويجعلها جزءاً من الذات العربية التي تظل محافظة على هويتها، وخصوصيتها، ولكن هذا يبقى طموحاً وأملاً منشوداً.

ليست المسالة مسألة نقد وإنما مسألة ناقد أيضاً، ففي البحث الذي كتبه يوسف بكار "نقادنا...ونقدنا العربي الحديث"[٣٥]، حشد فيه آراء كثيرة لنقاد عرب تحدثوا عن أزمة النقد والناقد، وهذه الآراء في معظمها لنقاد أفادوا من المناهج النقدية الغربية، من مثل: جابر عصفور وعبد الله الغذامي، ومحمد عبد المطلب، وشكري عياد، ومحمود أمين العالم، وعز الدين إسماعيل، وكمال أبو ديب، وصلاح فضل، وغيرهم من النقاد، وهم نقاد أفادوا جميعهم من النقد الغربي الحديث، وتحدثوا بطريقة متفاوتة عن أزمة النقد العربي الحديث.

إن آراء هؤلاء النقاد وغيرهم لم تسع إلى تقديم حلول، وإنما تكتفي بوصف الواقع النقدي العربي الراهن إيجاباً أو سلباً بغض النظر عن اتجاه الناقد وأدواته التي يتعامل معها، ولكن هذه الآراء ترسخ وتعمق الهاجس الحقيقي الذي يعيشه الناقد العربي في عصر تدور فيه عجلة العولمة لتثبيت السيادة لثقافة الطرف الواحد، ولذلك لا تصبح العملية عملية تبادل ثقافي وإنما تبعية ثقافية.

ولكن السؤال الحقيقي الذي يشكل هاجس الناقد العربي والمشتغل بالأدب، ما هو الطرح البديل؟ إذا كان النقد العربي الحديث يفيد من الألسنية والأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية والتفكيكية والتأويلية، ثم يعود إلى رفضها ونبذها، لا بتجاوزها وخلق البديل، وإنما يرفضها لأنها لا تمثل الهوية العربية النقدية، وإنما تؤكد التبعية، فالنقاد الذين يرفضون التعامل مع هذه المناهج النقدية لا يقدمون البديل، وإذا قبلوا التعامل مع هذه المناهج فإنهم يرون أخذ ما يفيد منها ليصبح جزءاً من النقد العربي الحديث.

إن النقد الذي وجه إلى دراسة كمال أبو ديب ليس نقداً جارحاً وحسب، وإنما هو نقد قائم على التقويض والهدم؛ فالذين يرفضون البنيوية لا يقدمون بديلاً، وإنما يعمدون إلى وسم هذه الجهود بأوصاف تجانب في معظمها الحق والصواب، لأن المنهج النقدي التام وإجراءات تطبيقه تظل مسألة نسبية، ولذلك لا يوجد هناك منهج نقدي واحد يمكن التعامل معه على أنه النموذج المثالي والخارق، وقد قدم أبو ديب منهجه على هذا النحو فنجح في أحيان كثيرة وأدهش وأعجب، ولكنه لم يوفق في أحيان أخرى لأنه محكوم لمنهج، والاحتكام إلى المنهج في عمل أبي ديب لم يكن

أمراً صارماً، فكثيراً ما تنازل كمال أبو ديب عن بنيويته، وذلك من خلال تلك الإشارات الانطباعية التي تبعد الصرامة والعلمية عن المنهج الذي يصفه أصحابه بمثل هذا الوصف.

ولأجل هذا لم تنشأ الإشكالية النقدية العربية المعاصرة من فراغ، وإنما أول سبب استدعى تفاقم هذه الإشكالية وتناميها وتطورها لتتخذ شكل الأزمة، يعود إلى ما يعانيه الفكر العربي المعاصر بجوانبه المتعددة من تشتت وفوضى واضطراب، فهو فكر لم يعد يستند إلى أرضية صلبة، وإنما أصبح فكراً مسيراً نحو التبعية والتقليد، وهما صفتان خطيرتان جداً، لأنهما مؤشر على فقدان الهوية وضياعها وتلاشيها وسط غياب جهود المؤسسات الثقافية العربية، وتشتت جهودها -إن وجدت- وارتجالية المواقف التي لم تعد سمة هامشية من سمات المجتمع العربي، وإنما هي السمة الغالبة والمهيمنة.

ومما يؤكد هذه السمة الثقة المهزوزة التي تكاد تكون صفة طاغية، ففي كل مرة يظهر تيار نقدي في الغرب، يلجأ الدارسون إلى البحث عما يماثل ذلك في التراث العربي النقدي، وهذا ما حصل مع الألسنية والأسلوبية والبنيوية والتأويلية، وغيرها من مناهج النقد الحديث، وكأن الناقد العربي يشعر بعقدة النقص إذا لم يستطع أن يقع على جذور لهذه المناهج في التراث العربي، وهذه علامة خطيرة أيضاً، تؤشر على اهتزاز الثقة بالنفس أمام الموجات الحداثية التي يتعرض لها الفكر العربي على مختلف الصعد، فلا يلبث الناقد أن يعيش رؤية ضبابية تؤكد أن الثقة بالنفس لم تعد الصورة التي تميز الوجود النقدي العربي المعاصر.

الهوامش والتعليقات

١- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر؛ ترجمة: عبد الكريم مقصود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٥٧؛ وانظر حول البنيوية بشكل عام: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦؛ وصلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي؛ دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد ١٩٨٧، وعبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣١ وما بعدها، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، وجون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد ٢٠٦، الكويت، ١٩٩٦، وجورج مونان وآخرين: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد لقاح، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، وجورج واطسن: الفكر الأدبي المعاصر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠. وعبد الرزاق الداوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٢، وشكري عياد، موقف من البنيوية، فصول المجلد الأول، العدد الثاني، يناير، ١٩٨١، ص٨٨-١٩٩. ونبيلة إبراهيم، البنيوية من أين وإلى أين؟ فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص١٦٨-١٨٠ وانظر:

- Helga, Gallas: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. "in" Grundzuge der literatur-und Sprachwissenschaft. Deutscher Taschenbuch. Verlag. Munchen, 1975, pp. 374-488

- Marten, Grisebach: Methoden der Literaturwissenschaft. Franke Verlag Tubingen. 1970.

٢- تجدر الإشارة إلى أن هناك دراسات وسمت نفسها بأنها بنيوية لكنها لم تنجح في أن تكون البنيوية هي الصفة الغالبة عليها انظر: حسن البنا عز الدين، الكلمات

والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٨٩.

٣- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٦.

٤- المصدر نفسه، ص٥.

٥- المصدر نفسه، ص٦.

6- Gregor Schoeler: Die Anwendung der Oral Poetry-theoire auf die arabische Literatur. Der Islam, 58-1981-205-236.

وتجدر الإشارة هنا إلى المغالطات الكثيرة التي وقع فيها مونرو وزويتلر، وبخاصة فيما يتعلق بالملكية الأدبية، إذ إن عدم الاهتمام بالملكية الأدبية تجعل من قضية موت المؤلف عنصراً مهماً وأساسياً للناقد البنيوي.

٧- الرؤى المقنعة، ص٧.

٨- المصدر نفسه، ص١١.

٩- المصدر نفسه، ص٢٥.

١٠- محمود أمين العالم، الجذور الفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب "الفلسفة العربية المعاصرة مواقف واتجاهات" مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٨، ص١٠.

١١- سعد البازعي، غربة السياق، من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث، ضمن "النظرية الأدبية وتحولاتها" أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي إشراف: عز الدين إسماعيل، اكتوبر، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٨٤.

١٢- عبد الفتاح بو طيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، المجلد ٢٧، ١٩٩٨، ص١٦.

١٣- محمد جمال باروت، الشعرية البنيوية والمقاربات البنيوية في الفكر العربي الحديث، الموقف الأدبي، العدد ١٣١، ١٩٨٢، ص٥٦.

١٤- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار أمية، تونس، ١٩٩١، ص٥٥.

١٥- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص١٢١.

١٦- انظر صلاح فضل، النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد ١٦٠، ١٩٩٦، ص٦٨، وغيرها.

١٧- محمد ناصر العجيمي، المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري، البنيوية نموذجاً، فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص١١٠، وما بعدها.

١٨- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٥-٢٩.

١٩- المصدر نفسه، ص٢٦.

٢٠- المصدر نفسه، ص٢٧. وانظر: دراسة يوسف حامد جابر، الرؤى المقنعة بين النظرية والتطبيق الموقف الأدبي، العدد ٣١٥، ١٩٩٧، ص١٠٣-١١٠.

٢١- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢، ١٩٩٨، ص٤٥-٤٦.

٢٢- سامي سويدان، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص٢١٢.

٢٣- المصدر نفسه، ص٢١٣.

24- Renate Jacobi: Neue Forschungen zur altarabischen Qaside Bibliotheca Orintalis XL N. 1/2, 1983, 14.

٢٥- المصدر نفسه، ص١٤.

26- Ewald wanger: Grundzuge der klassischen arabischen Dichtung Band I. Die Altarabische Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1987. 156-157.

٢٧- المصدر نفسه، ص١٥٧.

٢٨- المصدر نفسه، ص١٥٨.

٢٩- سوزان ستتكيفتش، القراءات البنيوية للشعر الجاهلي، ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات، المجلد الثامن، العدد الخامس، ١٩٩٥، ص١٠٦.

٣٠- المصدر نفسه، ص١١٥.

٣١- سوزان ستتكيفتش، القصيدة العربيّة وطقوس العبور دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الأول، المجلد ٦٠، كانون الثاني، ١٩٨٥.

٣٢- سيد بحراوي، مأزق الناقد العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ضمن "النظرية الأدبية وتحوُّلاتها، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف: عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧، ص٢٢٥.

٣٣- المصدر نفسه، ص٢٢٥.

٣٤- ندوة "النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد ١٦٠، مارس، ١٩٩٦، ص٦٨.

٣٥- يوسف بكار، نقادنا...ونقدنا العربي الحديث، ضمن "النظرية الأدبية وتحوُّلاتها" أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف: عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧، ص٢٣٣-٢٦٠.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١. ابن الأسلت، أبو قيس: ديوان أبي قيس بن الأسلت، جمع وتحقيق ودراسة، حسن محمد باجودي، دار التراث العربي، القاهرة ١٣٩١هـ.

٢. أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م.

٣. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، د.ت.

٤. الأعشى، ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م.

٥. الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بعناية محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٦. امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.

٧. أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣،ن ١٩٧٩.

٨. بشامة بن الغدير، شعر بشامة بن الغدير، جمع وتحقيق عبد القادر عبد الجليل، مجلة المورد، المجلد السادس، العدد الأول، ربيع ١٩٧٧.

٩. بشر بن أبي حازم: ديوان بشر بن أبي حازم، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، ط٢، ١٩٧٢.

١٠. الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩م.

١١. جاد المولى، محمد أحمد: أيام العرب في الجاهلية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١.

١٢. الجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

١٣. الجرجاني، عبد القاهر:

أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م.

دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار بمصر، ١٣٦٧هـ.

١٤. ابن جني: الخصائص تحقق محمد علي النجار، الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٥. حاتم الطائي: ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمدرشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

١٦. الحارث بن حلزة، ديوان الحارث بن حلزة، تحقيق هاشم الطعان، مطبعة الإرشاد بغداد، ١٩٦٩م.

١٧. خداش بن زهير، ضمن أشعار العامريين الجاهليين، جمع وتوثيق عبد الكريم يعقوب، دار الحوار، سورية، ١٩٨٢.

١٨. ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة: تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٠.

١٩. الخنساء تماضر بنت عمرو:

ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط٨، ١٩٨١.

ديوان الخنساء، تحقيق د. أنور أبو سويلم، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨م.

٢٠. أبو دؤاد الأبادي وما تبقى من شعره، غوستاف فون غروبناوم، ضن كتاب

دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وأخرين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

٢١. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، المكتبة الإسلامية، د.ت.

٢٢. ذو الإصبع العدواني، ديوان ذي الإصبع العدواني، جمعه وحققه عبد الوهاب محمد العدواني ومحمد نايف الدليمي، مطبعة الجمهورية، الموصل، ١٩٧٣م.

٢٣. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس ضمن كتاب "أرسطو طاليس: فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

٢٤. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

٢٥. زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٦. سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

٢٧. الصفار، ابتسام مرهون: شعر مالك ومتمم ابني نويرة، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨م.

٢٨. الضامن، حاتم صالح: قصائد نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروتن ط١، ١٩٨٣.

٢٩. الضبي، المفضل بن محمد: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط٣، ١٩٦٥م.

٣٠. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

٣١. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ضمن كتاب العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق وليم بن الورد، غريفزولد، ١٨٦٩م.

٣٢. عامر بن الطفيل: ديوان عامر بن الطفيل، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣.

٣٣. العباس بن مرداس: ديوان العباس بن مرداس، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٦٨.

٣٤. عبيد بن الأبرص: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧.

٣٥. عدي بن زيد العبادي: ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٥.

٣٦. عروة بن الورد في ديوان عروة بن الورد والسمؤال، دار صادر، بيروت، د.ت.

٣٧. علي، جواد: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٣٨. عمرو بن الإطنابة: عمرو بن الإطنابة الخزرجي حياته وما تبقى من شعره، صنعة د. حميد آدم تويني، مجلة المورد، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٨٥.

٣٩. عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١.

٤٠. عمرو بن معد يكرب: ديوان عمرو بن معد يكرب، صنعة هاشم الطعان، وزارة الثقافة الإعلام، بغداد، ١٩٧٠.

٤١. عنترة بن شداد: ديوان عنترة ضمن دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق فيلهلهم ألفرت، لندن ١٨٧٠.

٤٢. الفند الزماني، ضمن "عشرة شعراء مقلون"، جمع وتحقيق حاتم صالح الضامن، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩٠.

٤٣. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٤. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب الأمالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

٤٥. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، حيدر أباد، ١٩٤٩.

٤٦. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.

٤٧. قيس بن الخطيم، ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

٤٨. قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٤٩. لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.

٥٠. لقيط بن يعمر الإيادي: ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، تحقيق خليل إبراهيم العطية، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٠.

٥١. المعيني، عبد الحميد: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، السعودية- بريدة، نادي القصيم الأدبي، ١٩٨٢.

٥٢. المهلهل بن ربيعة، ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح أنطوان محسن الفوال، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٥.

٥٣. ابن منظور: لسان العرب، دار صادرن بيروت، د.ت.

٥٤. النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٧.

٥٥. النمر بن تولب: شعر النمر بن تولب، صنعة د. نوري حموري القيسي، بغداد، ١٩٨٦.

٥٦. النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم وقف على طبعه وحقق نصوصه محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢م.

٥٧. الهذليون: ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦ ٥م.

ثانياً: المراجع

أ- المراجع العربية

١- إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦م.

٣- أدمان، أروين: الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.

٤- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

٥- بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبى المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

٦- بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد الكريم مقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٧- البطل، على: الصورة الفنية في الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجري، دار الأندلس بيروت، ١٩٨٠م.

٨- بكار، يوسف: قضايا في النقد والشعر، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٤م.

٩- تودروف، تزفيتان: نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان، دارالشؤون الثقافية بغداد، ١٩٨٦.

١٠- جياووك، مصطفى عبد اللطيف: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧م.

١١- جيرو، بيير: الأسلولية، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م.

١٢- حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، العدد، ٢٣٢، ١٩٩٨م.

١٣- حمودة، يحيى: نظرية اللون، د.م. ١٩٨١م.

١٤- الداوي، عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

١٥- الداية، فايز: جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، سورية، ١٩٩٠م.

١٦- درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

١٧- دملخي، إبراهيم: الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة اوست الكندي، حلب، ١٩٨٣م.

١٨- أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٩- رانسوم، جون كرو: الشعر كلغة بدائية، ضمن "الأديب وصناعته" ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٢٠- الرباعي، عبد القادر:

الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٨٠م.

الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م.
٢١- الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م.
٢٢- رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م.
٢٣- الزواوي، خالد محمد: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٢م.
٢٤- ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٠٦، ١٩٩٦م.
٢٥- سويدان، سامى: في النص الشعري العربى مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.
٢٦- شحادة، عبد العزيز: الزمن في الشعر الجاهلى، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، ١٩٩٥م.
٢٧- الشرقاوي، عفت: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلى، دار النهضة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧م.
٢٨- شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
٢٩- الشورى، مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلى دراسة فنية، الدار الجامعية، بيروت، ١٩٨٣م.
٣٠- الصائغ، عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، بيروت، ١٩٨٣م.
٣١- الصغير، محمد حسن: أصول البيان العربى، رؤية جديدة، دارالشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٦.
٣٢- صفدي، مطاوع: موسوعة الشعر العربي، شركة خياط، بيروت، ١٩٧٤م.

٣٣- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٣٤- العالم، محمود أمين: الجذور الفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب "الفلسفة العربية المعاصرة مواقف واتجاهات" مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٨م.

٣٥- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م.

٣٦- عبد البديع، لطفي: عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م.

٣٧- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣٨- عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.

٣٩- عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤٠- عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٤١- عز الدين، حسن البنا:

قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، القاهرة، ١٩٩٣م.

الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٨٩م.

٤٢- عساف، ساسين: الكتابة الفنية، منشورات جروس برس، طرابلس، ١٩٨٥م.

٤٣- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

٤٤- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.

٤٥- عياد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢م.

٤٦- عيد، كمال: جماليات الفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

٤٧- العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م.

٤٨- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٩- فرانكفورت، هـ: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٥٠- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد،١٩٨٧م.

٥١- القيسي، نوري حمودي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤م.

٥٢- كيرزويل، أديث: عنصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة د. جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

٥٣- المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار أمية، تونس، ١٩٩١.

٥٤- مونان، جورج وآخرين: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، دارأفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

٥٥- ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوض الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥٦- ناصف، مصطفى:

دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، د.ت.

الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.

قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ب.

٥٧- نوفل، يوسف: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار الاتحاد العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٨٥م.

٥٨- واطسن، جورج: الفكر الأدبى المعاصر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٥٩- الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغى والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

٦٠- اليافي، نعيم: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكاتب العربى للطباعةوالنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

٦١- يوسف، حسنى عبد الجليل: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

٦٢- اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٣م.

ب- المراجع الأجنبية:

1- Barent, S: Adictionary of literary Terms. London 1964.

2- Caskel, Werner: Das Schicksal in der altarabischen Poesie, Verlag von Eduard Pfeiffer. Leibzig, 1926.

3- Culler, Jonathan: The pursuit of signs. Newyork 1981.

4- Gallas, Helga: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, in Grundzuge der Literatur und- Sprachwissenschaft. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 1975.

5- Grisebach, Marten: Methoden der Literaturwissenschaft. Franke Verlag Tubingen, 1970.

6- Jacobi, Renate: Neue Forchungen zur altarabischen Qaside. Bibliotheca Orientalis XL N. 1/2. 1983.

7- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. München , 1963.

8- Schoeler, Gregor: Die Anwendung der oral poetry- Thorie auf die arabische Literatur. Der Islam, 58. 1981.

9- Schweikle, Gunther: Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart 1984.

10- Vickers, Brain: In Defence of Rhetoric. Oxford. 1988.

11- villwock. Jorg: Metapher und Bewegung. Verlag Peter Lanks. Frankfurt am Main. 1983.

12- Wagner, Ewald: Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung. Band I. Die altarabische Dichtung. Wissenschaftlische Buchgesellschaft. Darmstadt. 1987.

13- Weinrich, Harald: Linguistik der Lüge, Verlag Iambort Schneider. Heidelberg 1996.

14- Wellhausen, Julius: Reste der arabichen Heidentums. Berlin. Lebzig 1927.

15- Wilpert, Giro von: Sachwörterbuch der Literatur. Alfred kröner Verlag. Stuttgart. 1985.

ثالثاً: المقالات:

١- إبراهيم، نبيلة: البنيوية من أين وإلى أين، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١م.

٢- باروت، محمد جمال، الشعرية البنيوية والمقاربات البنيوية في الفكر العربي الحديث، الموقف الأدبي، العدد ١٣١، ١٩٨٢م.

٣- البازعي، سعد: غربة السياق، من إشكالية المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث، ضمن "النظرية الأدبية وتحولاتها" أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، اكتوبر، القاهرة، ١٩٩٧م.

٤- بحراوي، سيد: مأزق الناقد العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ضمن "النظرية الأدبية وتحولاتها" أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، اكتوبر، ١٩٩٧.

٥- براونة، فالتر: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٦٣م.

٦- بكار، يوسق: نقادنا ونقدنا العربي الحديث، ضمن "النظرية الأدبية وتحولاتها" أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، اكتوبر ١٩٩٧م.

٧- جابر، يوسف حامد: الرؤى المقنعة بين النظرية والتطبق، الموقف الأدبي، العدد ٣١٥، ١٩٩٧م.

٨- حسين، قصي: الأسطوري في الجاهلية، المعيوش التاريخي والرموز الشعري، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨، ١٩٨٦م.

٩- الدباسي، عبد الرحمن بن إبراهيم: نيران العرب في الجاهلية، لمحات اسطورية، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد (٨)، الآداب، ٠٢)، ١٩٩٦.

١٠- ذياب، محمد حفاظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م.

١١- ستتكيفتش، سوزان، القراءات البنيوية للشعر الجاهلي، ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات، المجلد الثامن، العدد الخامس، ١٩٩٥م.
١٢- أبو سويلم، أنور: مرثاة الخنساء الإنسانية (الموت-الثأر، الخلود) مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٦م.
١٣- بو طيب، عبد الفتاح: اشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، عالم الفكر، المجلد ٢٧، ١٩٩٨م.
١٤- عبد المطلب، محمد: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م.
١٥- العجيمي، محمد ناصر: المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري، البنيوية نموذجاً، فصول المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، ١٩٩١م.
١٦- عياد، شكري: موقف من البنيوية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١م.
١٧- فضل، صلاح: ندوة النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد ١٦٠، ١٩٩٦م.
١٨- قطوس، بسام، وربابعة، موسى: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، ١٩٩٤م.
١٩- المقالح، عبد العزيز: إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان ٢٨٣، ٢٨٤، ١٩٨٥م.

تشكيل الخطاب الشعري

دراسات في الشعر الجاهلي

مكتبة الأدب المغربي

دار جرير للنشر والتوزيع
www.darjareer.com

9789957382234

سامراء